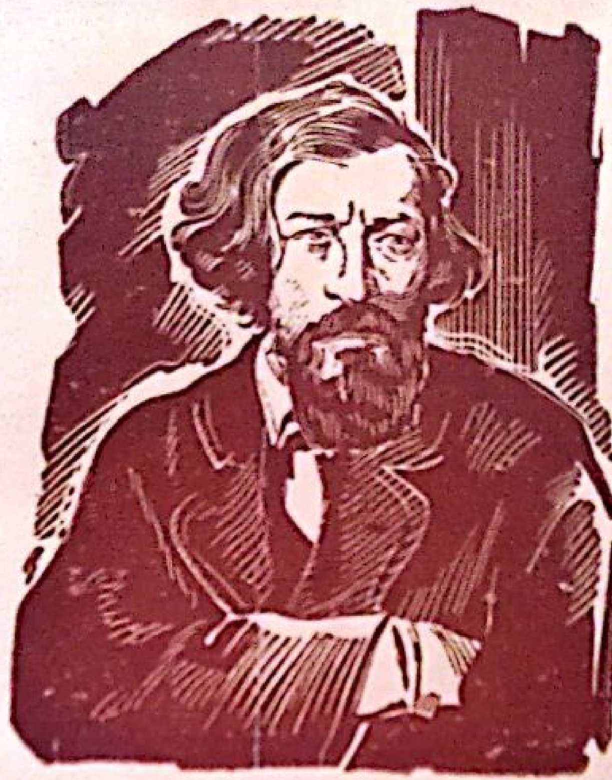


Cernâșevschi

ARTA ȘI REALITATEA
DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

Cartea Rusă



Disertaţia lui Cernâşevschi „Arta şi realitatea din punct de vedere estetic", constitue o genială generalizare teoretică, argumentare filosofică şi desvoltare a concepţiilor democraţilor revoluţionari ruşi, în special ale lui Belinschi, despre esenţa şi nemurirea artei.

Această lucrare a lui Cernâşevschi îşi are ascuţişul îndreptat împotriva concepţiei idealiste a artei şi în special împotriva modului hegelian de a concepe frumosul ca o manifestare a ideii absolute. Criticând filosofia idealistă hegeliană a artei, Cernâşevschi desvoltă totodată tezele fundamentale ale unei estetici materialiste.

In cunoscuta sa operă „Materialism şi empiriocriticism", Lenin a caracterizat în mod strălucit poziţiile teoretice gnoseologice ale lui Cernâşevschi, terminând cu următoarele cuvinte: „*Cernâşevschi este singurul scriitor rus cu adevărat mare care a ştiut, începând din al şaselea deceniu al secolului trecut şi până în 1888, să se menţină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând jalnicele absurdităţi ale neokantienilor, pozitiviştior, machiştilor şi tuturor celorlalţi confuzionişti. Cernâşevschi n'a ştiut însă, sau mai bine zis n'a putut datorită stării înapoiate a vieţii ruseşti, să se înalţe până la materialismul dialectic al lui Marx şi Engels*".



N. G. CERNÂŞEVSCHI

ARTA ŞI REALITATEA
DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

Ediţia II-a revăzută

Cu o prefaţă de
N. MORARU

Traducere din limba rusă de
V. NICOLAU

EDITURA „CARTEA RUSĂ"

CUVÂNT INAINTE

Disertația lui Cernâșevschi „Arta și realitatea din punct de vedere estetic" constitue o genială generalizare teoretică, argumentare filosofică și desvoltare a concepțiilor democraților revoluționari ruși, în special Belinschi, asupra esenței și menirii artei.

Această lucrare clasică a lui Cernâșevschi își are ascuțișul îndreptat împotriva concepției idealiste a artei, și în special împotriva modului hegelian de a concepe frumosul ca o manifestare a ideii absolute. Criticând filosofia idealistă hegeliană a artei, Cernâșevschi desvoltă totodată tezele fundamentale ale unei estetici materialiste.

Importanța lucrării „Arta și realitatea din punct de vedere estetic" nu se mărginește însă numai la atât. Insuși Cernâșevschi sublinia că „s'a îndeletnicit cu estetica, numai ca o parte a filosofiei". Pentru el, ca și pentru precursorul său, V. G. Belinschi, problemele artei „nu constituiau decât o arenă de luptă, pe când obiectivul luptei era acela de a influența în genere viața intelectuală" (cuvinte spuse de Cernâșevschi despre Belinschi).

Acordând o mare importanță laturilor pozitive ale dialecticii hegeliene, Cernâșevschi a evidențiat totodată mărginirea de clasă, „monstruozitatea și sărăcia internă" a acestui sistem de gândire speculativă. Atare mod de gândire este inerent oamenilor, ce ocupă „o situație nenaturală printre ceilalți oameni", — scrisese el. Cernâșevschi indicase că „Hegel este un liberal moderat, din cale afară de conservativ în concluziile sale",

că el „seamănă cu filosofii din veacul al XVII-lea şi chiar cu scolasticii", că sistemul lui „nu corespunde actualei stări a cunoştinţelor".

Cernâşevschi a rămas până la sfârşitul vieţii sale un materialist militant convins, calificând ca inepţie metafizică orice abatere dela materialism.

In admirabila sa operă „Materialism şi empiriocriticism", Lenin a caracterizat în mod strălucit poziţiile teoretice gnoseologice ale lui Cernâşevschi, terminând cu următoarele cuvinte: „Cernâşevschi este singurul cu adevărat mare scriitor rus, care a ştiut, începând din deceniul al şaselea al secolului trecut şi până în 1888 să se menţină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând jalnicele absurdităţi ale neokantienilor, pozitiviştilor, machiştilor şi tuturor celorlalţi confuzionişti. Cernâşevschi n'a ştiut însă, sau mai bine zis n'a putut, datorită stării înapoiate a vieţii ruseşti, să se înalţe până la materialismul dialectic al lui Marx şi Engels".

Teoria materialistă a esteticii, ce a fost creată de Cernâşevschi, a avut o mare influenţă binefăcătoare asupra ulterioarei desvoltări a artei, cât şi a gândirii sociale înaintate din Rusia. In propriile sale opere de artă (romanele „Ce-i de făcut?" şi „Prolog") Cernâşevschi dă pilde de înaltă ţinută ideologică şi de realism. El zugrăveşte vii portrete, în care sunt înfăţişaţi oamenii de avangardă ai Rusiei, făcând propagandă prin mijloace literare în favoarea luptei pentru socialism şi infierându-i cu vehemenţă pe reprezentanţii reacţionari ai lumii vechi.

Iată apelul pe care-l lansează el tuturor militanţilor progresişti ai artei: „...Vor putea avea admiraţia noastră — scrisese el — numai acei ce mergând înaintea epocii lor, vor fi avut gloria de a întrevedea zorile zilei de mâine, vor fi avut curajul de a saluta sosirea ei".

EDITURA

PREFAȚĂ

Nicolae Gavrilovici Cernâșevschi este unul dintre cei mai mari gânditori ruși ai veacului trecut, unul dintre precursorii marxiștilor din Rusia. Vorbind despre Cernâșevschi, într'un articol al său publicat în 1911, Lenin spunea :

„Cernâșevschi a fost un socialist utopist, care visa că trecerea spre socialism se va face prin vechea obște țărănească semifeudală. In deceniul al șaptelea al secolului trecut, el nu vedea și nu putea să vadă că numai desvoltarea capitalismului și a proletariatului este în stare să creeze condițiile materiale și forța socială capabilă să realizeze socialismul. Dar Cernâșevschi n'a fost numai un socialist utopist. El a fost și un democrat revoluționar, care știa să influențeze în spirit revoluționar toate evenimentele politice ale epocii sale, purtând, peste obstacolele și barierele cenzurii, ideia revoluției țărănești, ideia luptei masselor pentru răsturnarea regimului autocrat vechi".

Astfel ne este înfățișată gigantica figură a aceluia care, fără să fi cunoscut operele lui Marx și Engels, contemporanii lui, a știut să sintetizeze tot ce a dat mai bun gândirea progresistă din Rusia, ajungând singur la o serie de concluzii filosofice, care fac din el filosoful nemarxist, cel mai apropiat de materialismul dialectic. Ar fi nejust însă să credem că Cernâșevschi a urmărit doar lucrările altora și a tras concluzii din experiențele lor. Dimpotrivă, el a fost un profund cunoscător al realității economi-

ce, sociale și politice rusești, urmărind în aceeași vreme desfășurarea valului revoluționar din 1848 în toată Europa, urmărind creșterea și desvoltarea mișcării revoluționare europene în cadrul căreia se profila tot mai puternic proletariatul, care avea o înrâurire tot mai mare asupra desfășurării evenimentelor. Totodată însă, Cernâșevschi trăia în Rusia și, deci, întreaga conformație a gândirii lui nu a putut depăși condițiile obiective, nivelul înapoiat al structurii țării din acea vreme. Fiind cel mai înaintat dintre gânditorii materialiști, precursori ai socialismului științific, el n'a putut trece ultima treaptă care-l despărțea de făuritorii socialismului științific. Iată de ce, într'unul din articolele sale din 1908, Lenin spunea:

„Cernâșevschi este singurul scriitor rus cu adevărat mare, care a știut, începând din al șaselea deceniu al secolului trecut și până în 1888, să se mențină la nivelul unui materialism filosofic integral, respingând absurditățile penibile ale neokantienilor, ale pozitiviștilor, ale machiștilor și ale tuturor celorlalți confuzioniști. Cernâșevschi n'a știut însă, sau mai bine zis n'a putut, din cauza stării înapoiate a vieții rusești, să se înalțe până la materialismul dialectic al lui Marx și Engels".

Cu toate acestea, înrâurirea directă a gândirii lui Cernâșevschi asupra desvoltării luptei revoluționare în Rusia a fost deosebit de importantă. Înțelegerea acestei înrâuriri poate veni însă numai în urma analizei împrejurărilor concrete istorice și economico-sociale, în care s'a născut și s'a desvoltat acest mare luptător democrat.

Născut la 24 Iunie 1828 în orașul Saratov, Cernâșevschi trăește o copilărie asupra căreia se proiectează ecourile mișcărilor revoluționare democratice, cunoscute sub denumirea de răscoala Decembriștilor. La vârsta de douăzeci de ani el trăește puternic evenimentele care sgudue Europa întreagă. Activitatea lui Cernâșevschi este cuprinsă între anii 1850 și 1860, care constitue un moment important în desvoltarea luptei poporului rus împotriva țarismului autocrat, împotriva feudalismului, pentru libertate. Într'adevăr, în anii aceștia se dă lupta pentru desființarea iobăgiei, pentru făurirea unui drum democratic și revoluționar în vederea transformării țării drum care ar fi permis trecerea spre o nouă fază de luptă superioară. Lenin spunea că revoluția din 1905 a fost repetiția generală a Revoluției din

1917. Se poate spune că evenimentele, luptele, eforturile din 1860, au pregătit în multe privințe terenul pentru revoluția din 1905.

Cert este că în al șaselea deceniu al veacului trecut s'a întețit lupta poporului rus împotriva sistemului feudal exploatator. In această vreme a apărut cu claritate procesul de descompunere a relațiilor sociale existente, bazate pe iobăgie. In vreme ce drumul de desvoltare al Rusiei o împingea spre forme capitaliste, formele iobăgiste constituiau o puternică frână. Din pricina lor forțele de producție nu se puteau desvolta, ele erau încătușate și întregul aparat de stat țarist era pus în slujba prigonirii tuturor celor care încercau să protesteze. Situația țării era îngrozitoare și tocmai ea constituia izvorul unor frământări revoluționare puternice. Burghezia căuta să câștige teren, să-și facă loc, să introducă și să lărgească formele de exploatare capitalistă. Totodată însă ea se temea de massele populare. Iată de ce Lenin spunea :

«Liberalii au vrut „să elibereze" Rusia *de sus* în jos, fără să distrugă nici monarhia țarului, nici puterea moșierilor și stăpânirea lor asupra pământului, îndemnându-i pe aceștia să facă numai „concesii" spiritului vremii. Liberalii au fost și rămân ideologii burgheziei, care nu se pot împăca cu iobăgia dar se tem de revoluție, se tem de mișcarea masselor, în stare să răstoarne monarhia și să distrugă puterea moșierilor. Deaceea, liberalii se mărginesc la „lupta pentru reforme", la „lupta pentru drepturi", adică la împărțirea puterii între feudali și burghezie».

In fața acestei atitudini a burgheziei se ridica valul nemulțumirii țărănești, luând adesea forma unor puternice revolte. La 19 Februarie 1861, țarul Alexandru al II-lea a fost nevoit să decreteze acea „reformă agrară", care în fond a fost o reformă moșierească făcută împotriva țăranilor și în interesul moșierilor. Evident, caracterul acestei reforme era burghez, dar acei care au îndeplinit-o au fost moșierii. Departe de a fi îmbunătățit situația țăranilor, reforma aceasta a dus la deposedarea lor de pământ, la rotunjirea moșiilor boierești; totodată însă, sărăcirea țăranilor și pretinsa lor eliberare i-a aruncat în brațele capitaliștilor, transformându-i pe mulți dintre ei în salariați. In această privință Lenin spunea :

„Cu cât se smulgea țăranul de sub puterea feudalului cu atât mai mult intra sub jugul banilor, nimerea în plasa condițiilor producției de mărfuri, se pomenea dependent de capitalul care se năștea. Iar după anul 1863 desvoltarea capitalismului în Rusia a mers cu atâta viteză, încât în câteva decenii avură loc transformări care în unele țări ale Europei au durat secole întregi".

Impotriva țarismului, împotriva aristocrației, împotriva burgheziei trădătoare se ridică gândirea și mișcarea revoluționară. Evident, nu putea fi vorba încă de o mișcare revoluționară a clasei muncitoare, și cu atât mai puțin de un partid al ei de clasă. Impotriva feudalismului se ridicau însă elementele progresiste, intelectuali și meseriași, studenți și unele elemente chiar din nobilimea sărăcită din provincie. Mișcarea aceasta avea un caracter burghez, în măsura în care obiectivele urmărite corespundeau acelora ale revoluției burghezo-democratice. Insă în vreme ce liberalii alegeau drumul înțelegerii cu moșierimea împotriva poporului, împotriva masselor țărănești, elementele progresiste din mediile susmenționate erau purtătorii de cuvânt ideologici ai intereselor țărănimii și luptau pentru sdrobirea revoluționară a regimului feudal, căutând astfel un drum grabnic pentru lichidarea iobăgiei.

Este adevărat că în asemenea condițiuni, lipsind încă o clasă conștientă „în sine și pentru sine", cu alte cuvinte din pricină că proletariatul abia se forma, nu putea fi vorba de existența unui puternic partid de clasă, cu o teorie și o practică revoluționară clar definită. Și, într'adevăr, mișcarea revoluționară era încă slabă, cu tot eroismul luptătorilor celor mai buni care au dat nenumărate jertfe, pierind la spânzurătoare, în cazematele închisorilor Petropavlovsc și Schluesselburg și în ocnele cumplite ale Siberiei. Luptătorii aceștia au fost purtătorii de cuvânt ai intereselor și ai speranțelor țărănimii chinuite. Meritul lor este de a fi fost precursorii celor care, zeci de ani mai târziu, au organizat lupta proletariatului rus.

Trebue să menționăm că, așa cum a fost, mișcarea revoluționară din Rusia a atras în acea vreme atenția lui Marx și Engels, care puneau speranțe mari în această mișcare, socotind că ea contribue puternic la sguduirea temeliilor regimului exploatator din lume.

Iată ce-i scria Karl Marx lui Engels, în Ianuarie 1860:

„După părerea mea, cele mai mari evenimente din lumea actuală sunt pe de o parte mişcarea sclavilor din America, care a început cu moartea lui Brown, şi pe de altă parte, mişcarea robilor din Rusia".

Intr'adevăr, mişcarea revoluţionară din Rusia cuprindea masse din ce în ce mai largi, şi teroarea cumplită a ohranei ţariste nu reuşea să zădărnicească desvoltarea ei.

Unul dintre cei mai aprigi luptători ai acestei mişcări democratice şi revoluţionare, unul dintre aceia care a înţeles să-şi pună cu abnegaţie însăşi viaţa în slujba poporului său de asupriţi, a fost Nicolae Gavrilovici Cernâşevschi. Ceea ce te surprinde în clipa când faci cunoştinţă cu vasta lui operă, ceea ce pune stăpânire pe cititor este orizontul larg, gândirea adâncă, cunoaşterea realităţilor, tendinţa permanentă de a trage concluzii practice din tezele teoretice. Spre deosebire de alţi socialişti utopişti Cernâşevschi a ştiut să meargă înainte. Cu toate că el a trăit într'o ţară unde mişcarea eliberatoare a avut în mod obiectiv un caracter democratic burghez, Cernâşevschi a ţinut seama de experienţele luptelor care se dădeau pe o treaptă superioară în Franţa, Anglia, etc., între proletariat şi burghezie. Iată de ce, în gândirea sa, caracterul democratic burghez al transformării revoluţionare se lega şi de procesul de desvoltare a capitalismului, în care apăreau elementele revoluţiei noi cu caracter socialist.

Aceste împrejurări din Rusia, ca şi din lume, au înrâurit adânc conformaţia revoluţionară şi întreaga activitate a lui Cernâşevschi. Ele au contribuit la formarea poziţiei sale principale, au conturat concepţia lui asupra lumii, au precizat caracteristicile şi specificul filosofiei sale, care constitue o treaptă nouă de desvoltare în gândirea socială rusă.

Cum am spus, Cernâşevschi s'a născut într'un orăşel de provincie, fiind fiu de preot. El a avut putinţa să cunoască încă din copilărie operele lui Puşchin, Gogol, Jucovschi, precum şi cele mai bune opere din literatura mondială. El a cunoscut însă îndeosebi renumitele articole ale lui Belinschi şi astfel, încă din tinereţe, şi-a putut forma păreri precise, bazate pe tot ce a adus nou şi progresist gândirea predecesorilor lui. Capacitatea deo-

sebită a lui Cernâşevschi se vede însăşi din faptul că la vârsta de 16 ani el cunoştea limbile franceză, germană şi engleză, stăpânea latina şi greaca şi avea cunoştinţe de ebraică, persană, poloneză şi tătară.

Trăind în provincie, într'o familie nu tocmai avută, Cernâşevschi din capul locului a cunoscut grozăvia regimului iobag şi s'a pătruns de dragoste pentru oamenii simpli, chinuiţi de moşieri. Trimis la seminar, Cernâşevschi nu arată nicio dorinţă de a se face preot şi astfel, după oarecare peregrinări, ajunge la Petersburg unde intră la universitate. Aci atmosfera este cumplită. Tânărul îşi dă seama că statul şi profesorii plătiţi de stat au numai un singur ţel: să stingă scânteile care ar putea să incendieze mintea tineretului. Cernâşevschi citeşte şi învaţă multe. El cunoaşte pe Hegel, a cărui filosofie îl stăpâneşte scurtă vreme, dar pe care, încă student fiind, îl declară ca depăşit şi „...necorespunzător actualului nivel al ştiinţei".

Cernâşevschi studiază operele utopiştilor şi ajunge apoi la Ludwig Feuerbach. Totodată el studiază lucrările economiştilor din Franţa, Anglia. De pe băncile universităţii, Cernâşevschi îşi formează convingerea că locul lui este alături de popor şi în lupta pentru eliberarea lui. In 1848 Cernâşevschi scria: „Mi se pare că pe temeiul convingerilor mele, cu privire la ţelurile finale ale omenirii, eu am devenit partizanul hotărît al socialiştilor, comuniştilor şi al republicanilor extremişti". Şi cât de hotărît era Cernâşevschi să urmeze convingerile sale revoluţionare, se vede din jurnalul lui, în care notează: „Nu-mi voi precupeţi viaţa, de va fi nevoie, pentru triumful convingerilor mele, pentru triumful libertăţii, al egalităţii, al fraternităţii, al bunei stări şi al nimicirii mizeriei şi păcatelor lumii..."

După ce termină studiile universitare, Cernâşevschi se întoarce în 1850 la Saratov. Aici el ajunge profesor de liceu şi în scurtă vreme reuşeşte să cucerească dragostea nemărginită a elevilor şi ura autorităţilor oraşului. In vreme ce alţi profesori îşi dăscăleau elevii cu nuiaua, Cernâşevschi le vorbea despre Gogol şi Belinschi, despre lupta împotriva feudalismului, căutând să le insufle ura împotriva iobăgiei şi dragostea de libertate. El îşi dădea seama că-şi pune în joc viaţa. Odată, el spuse logodnicei lui: „Eu comit aici nişte fapte, care miros într'adevăr a ocnă. Nu ştiu cât am să mai fiu liber. In fiecare zi pot fi ares-

tat... şi atunci nu ştiu dacă voi mai scăpa din închisoare". In 1853 Cernâşevschi se întoarce la Petersburg, unde îşi termină lucrarea de doctorat. Vederile lui, însă, sunt prea bine cunoscute şi deaceea abia în 1855 i se permite să-şi susţină teza în public. Intr'o sală arhiplină, Cernâşevschi îşi expuse concepţiile lui. Ele erau atât de îndrăzneţe, atât de copleşitoare, încât nimeni n'a îndrăznit să-l atingă. S'a organizat în schimb un complot al tăcerii. Dar era imposibil să taci, de vreme ce numele lui Cernâşevschi era pe toate buzele şi tineretul mai cu seamă comenta cu însufleţire ideile noi, liberatoare. Impotriva lui Cernâşevschi a început o cumplită campanie de defăimare.

In 1855 Cernâşevschi devine redactor al revistei „Sovremennic", *condusă de marele poet Necrasov. Aci el conduce rubrica politică şi critică, şi dă de fapt linia revistei. Aci au apărut cele mai importante lucrări ale lui Cernâşevschi, atât în domeniul filosofiei, istoriei şi economiei, cât şi al literaturii. Vorbind despre articolele economice ale lui Cernâşevschi, Marx a declarat că autorul „a reuşit cu o măestrie deosebită să dovedească falimentul economiei politice burgheze".*

In această vreme, fiecărui revoluţionar i se punea categorica sarcină de a lupta împotriva flecarilor din tabăra liberală, care căutau, prin fraze goale, să frâneze avântul de luptă al poporului.

Faţă de tendinţele unora de a convinge pe oameni că Alexandru II va acorda libertăţi şi drepturi, Cernâşevschi luă o poziţie categorică. Iată ce scria el lui Herzen: „De sute de ani Rusia este nenorocită de speranţele oarbe în bunele intenţii ale ţarului. Nu dumneata ar trebui să le întreţii... Doar cu forţa poţi să smulgi din mâinile ţarilor drepturi omeneşti pentru popor... Numai asemenea drepturi sunt sigure, pentrucă sunt cucerite. Situaţia noastră este îngrozitoare, de nesuportat. Şi numai toporul ne poate izbăvi şi nimic altceva decât toporul nu ne va ajuta! Altă scăpare nu este".

Aceste cuvinte dovedesc şi justeţea tezei leniniste, că operele lui Cernâşevschi sunt străbătute de spiritul luptei de clasă. In scurtă vreme, în jurul lui Cernâşevschi se grupează elementele cele mai hotărîte, cele mai combative, cele mai revoluţionare. Poliţia îl urmăreşte, cenzura îi masacrează articolele. Dar Cernâşevschi le înfruntă pe toate; luptând. Exemplu de luptător

revoluţionar, el nu este un simplu teoretician; zi de zi el organizează practic mişcarea revoluţionară. Ştie să însoţească formele luptei legale şi dibăcia de a evita foarfeca necruţătoare a cenzurii ţariste, cu formele ilegale de luptă. Cernâşevschi a ştiut să-şi organizeze activitatea conspirativă în aşa fel, încât a făcut chiar şi călătorii secrete peste graniţă, luând contact în vederea muncii comune cu Herzen, care se afla la Londra. Cernâşevschi a avut legături cu toate organizaţiile ilegale, cum era de pildă, „Zemlea i Volea" *(Pământ şi Libertate). Dar cercul se strânge tot mai mult în jurul lui. In măsura în care se înteţesc răscoalele ţărăneşti, în măsura în care frământările revoluţionare se înteţesc prin universităţi, creşte şi teroarea. Nenumăraţi revoluţionari sunt încarceraţi, temniţele sunt pline, mii de oameni iau drumul Siberiei. In 1862 apariţia revistelor* „Ruscoie Slovo" şi „Sovremennic" *este oprită pentru opt luni. Apoi, într'o noapte de vară, poliţia năvăleşte în casa lui Cernâşevschi, răscoleşte totul şi-l arestează. Cu toate că nu s'a găsit nimic compromiţător, Cernâşevschi este încarcerat în fortăreaţa Petropavlovsc, unde rămâne aproape doi ani. Şi în timp ce un val de indignare cuprinde massele populare şi toată gândirea progresistă din Rusia şi din străinătate împotriva acestui act samavolnic, Cernâşevschi înfruntă pe anchetatori, refuză să recunoască vreo vină şi îşi petrece timpul studiind şi scriind. In închisoare la naştere romanul „Ce-i de făcut?" care, după ce trece prin dubla cenzură a autorităţii militare şi civile, este dat spre tipărire cu toate că în fond constitue un rechizitoriu cumplit al aşezării feudale, şi un imn în slava luptei de eliberare.*

Acest lucru nu se datora liberalismului deosebit al cenzurii, ci ignoranţei cenzorilor şi însuşirii excepţionale a lui Cernâşevschi de a înfăţişa clar lucrurile, deşi pe ocolite. Dar au început interogatoriile. Cernâşevschi declară: „Oricât m'aţi ţine închis, s'ar putea să încărunţesc, să mor, dar în niciun caz nu-mi voi schimba prima declaraţie". Şi atunci ohrana ţaristă caută altă cale. Provocatori de tot felul, escroci, falsificatori, se pun pe lucru. In scurtă vreme, se întocmesc felurite acte false, din care trebue să se vadă culpabilitatea lui Cernâşevschi. Autorităţile hotărăsc condamnarea fără judecată la patrusprezece ani muncă silnică şi deportare pe viaţă. Ţarul a încuviinţat, reducând doar numărul anilor de muncă silnică.

La 19 Mai 1864, într'o piață publică din Petersburg, a fost țintuit la stâlpul infamiei un om miop, cu capul gol, pe al cărui piept fusese agățată o tăbliță cu inscripția: „Criminal de stat". Era Cernâșevschi. Lumea s'a strâns și, deodată, un buchet de flori, apoi al doilea, al treilea și al patrulea, au căzut la picioarele osânditului. Jandarmii s'au grăbit să-i scoată lanțurile și l-au dus repede la închisoare. Poporul însă manifesta strigând: „La revedere". Era optimismul insuflat de Cernâșevschi în zeci de mii de oameni, încrederea în dreptatea cauzei pentru care lupta, convingerea fermă că nu era departe ziua eliberării, pentrucă ziua aceasta trebuia să vină prin luptă.

Cinci ani Cernâșevschi a stat la ocnă. Cinci ani de chin și totodată de eroism. Și în vremea când luptătorul se afla ferecat în galeriile întunecoase ale ocnei, nicio adunare studențească nicio întâlnire de intelectuali progresiști nu se desfășura fără ca la început să fie pomenit Cernâșevschi. S'a terminat sorocul dat pentru muncă silnică, dar, în loc să fie lăsat într'o regiune mai apropiată, Cernâșevschi a fost deportat în regiunea tundrei, în orășelul Viliuisc, compus doar din câteva case de piatră și câteva colibe iacute. Fără cărți, fără hârtie, fără creioane, bolnav, Cernâșevschi rămase inflexibil. Cu toate acestea și aici, dobândind din când în când mijloace de scris, el continua să-și expună părerile, gândurile, teoriile. De nenumărate ori prietenii lui, activiștii revoluționari, au făcut încercări de a-l elibera. Paza însă era excepțională și depărtarea strivitoare. Intre timp, cadre noi de revoluționari se ridicau în Rusia, lupta căpăta forme noi. Nimeni însă nu-l uita pe Cernâșevschi. Iar felul în care făuritorii socialismului științific îl apreciau se vădește în cuvintele lui Marx, repetate de nenumărate ori revoluționarilor ruși, în trecere pe la el: „Moartea politică a lui Cernâșevschi constitue o pierdere pentru lumea științei nu numai din Rusia, dar și din Europa întreagă".

In 1881 Alexandru II a fost omorît de revoluționari. O teroare și mai sălbatică se rostogolește valuri, valuri, peste imensa Rusie. Abia în 1883 Cernâșevschi capătă permisiunea de a-și schimba reședința. Numai că, de data aceasta, în locul tundrei, domiciliul obligatoriu i se fixează în orașul Astrahan, pe malul Mării Caspice. Socoteala era simplă: Distrus fizicește timp de douăzeci și unu de ani în Siberia, Cernâșevschi, adus în regiunile toride ale Caspicei, va fi frânt cu desăvârșire.

Abia în 1889 Cernâşevschi capătă invoirea de a se întoarce în oraşul său natal, Saratov. Aici, după câteva luni, frânt fiziceşte dar credincios convingerilor sale revoluţionare, genialul gânditor moare la 29 Octomvrie.

Moartea lui Cernâşevschi a provocat un nou val de indignare. O serie de demonstraţii au avut loc în diferitele oraşe ale Rusiei. La Petersburg, printre demonstranţi, era şi un grup de muncitori.

Valoarea de luptător, de gânditor şi de om a lui Cernâşevschi a fost cald şi totodată lapidar rezumată de Vladimir Ilici Lenin, în următoarele cuvinte:

„Personalitatea acestui om este atât de măreaţă şi de înălţătoare şi totodată afât de simpatică şi de frumoasă, activitatea lui este atât de curată şi de puternică, influenţa lui atât de uriaşă, încât pe măsură ce te adânceşti în firea lui te simţi pătruns tot mai mult şi mai puternic de un respect nemărginit şi de dragoste faţă de el. Minte genială, caracter măreţ, voinţă fermă, avânt şi fineţe sufletească, o inimă, făcută să cuprindă tot ce este frumos în lume, un caracter pătimaş şi totodată curat, o viaţă fără umbră de păcat, plină de luptă şi activitate, — tot ce poate face pe om măreţ şi sublim, toate acestea erau adunate într'însul".

Este imposibil să schiţăm, într'un studiu scurt, tot ce a dat Cernâşevschi gândirii şi mişcării revoluţionare. Activitatea lui de om de ştiinţă, de filosof şi de luptător era atât de multilaterală, încât s'ar părea că nu există domeniu mai important al preocupărilor obşteşti care să nu fi constituit obiectul cercetărilor lui. Totuşi vom desprinde cinci capitole esenţiale ale activităţii lui. Cernâşevschi a muncit pe tărâmul filosofiei, al economiei, al esteticii, al literaturii şi al luptei revoluţionare organizatorice, practice.

Lucrul cel mai important care se desprinde din scrierile lui Cernâşevschi este constatarea că nicio problemă nu poate fi abordată just şi cercetată ştiinţific dacă autorul nu-şi precizează concepţia generală, filosofică, asupra lumii. Aceasta înseamnă că în gândirea lui Cernâşevschi era clară teza necesităţii unei poziţii principiale, ştiinţifice, faţă de fenomenele vieţii. Vederile teoretice şi politice ale lui Cernâşevschi s'au format relativ repede.

Pozițiile revoluționare și materialiste apărate de el erau rezultatul unei analize adânci a desvoltării vieții sociale și a luptelor din Rusia. Pe baza analizei evenimentelor, tânărul Cernâșevschi a rupt repede cu filosofia idealistă, convingându-se, pe temeiul experienței revoluției din 1848, că există forțe capabile de a nimici răul și că aceste forțe nu sunt de natură divină, ci trebuesc căutate pe pământ, printre oameni. In primele lui scrieri, Cernâșevschi luptă pentru eliberarea oamenilor, dar el constată că eliberarea morală a omului nu este posibilă fără eliberarea sa din mizerie și sărăcie. Impotriva filosofiei idealiste, impotriva misticilor și a tuturor teoriilor religioase, Cernâșevschi demonstrează că o viață mai bună este posibilă și că omul numai prin luptă poate s'o dobândească. In 1848 Cernâșevschi ajunge la concluzia că tot răul vine din existența proprietății private și ajunge la constatarea că se poate și trebue făurită o lume, în care fiecare să producă în limita capacității lui și să primească după nevoile sale. Această teză a devenit dominantă în gândirea lui Cernâșevschi, ea se află în centrul preocupărilor lui teoretice și constitue mobilul activității lui revoluționare practice. Acest lucru demonstrează superioritatea lui Cernâșevschi față de toți socialiștii utopiști. Totuși el avea încă destule naivități, închipuindu-și că ar fi posibilă realizarea orânduirii socialiste în cadrul unei monarhii, care s'ar afla „deasupra claselor". Este adevărat că peste puțini ani lupta concretă și experiența acumulată l-au făcut să părăsească acest gând naiv.

Incă din 1850, Cernâșevschi ajunge la concluzia justă că o desvoltare pașnică a istoriei este imposibilă, că drumul omenirii nu poate constitui o linie egală. Cernâșevschi constată că istoria este luptă și gânditorul ajunge la concluzia că numai într'o luptă crâncenă, în chinuri, se naște tot ce este nou. Consecvent acestei constatări teoretice, Cernâșevschi trece practic la organizarea luptei revoluționare și scrie:

„Actualmente eu sunt convins de contrariul și anume că monarhul, și cu atât mai mult monarhul absolut, nu este altceva decât încoronarea ierarhiei aristocratice, aparținându-i cu trup și suflet".

Și acest lucru îl aduce pe Cernâșevschi la concluzia că lupta deschisă de clasă este singura cale care poate să aducă poporului victoria. Este cert că trecerea lui Cernâșevschi pe po-

ziţiile socialismului face parte integrantă din evoluţia concepţiilor lui filosofice. In scurt timp, Cernâşevschi şi-a însuşit principiile materialismului filosofic revoluţionar, şi toată viaţa el a luptat neclintit pe aceste poziţii. In activitatea lui n'au existat şovăielile şi opintirile predecesorilor săi. Cauza se află în faptul că el trăeşte într'o vreme nouă, mai înaintată faţă de vremea lui Belinschi şi a lui Herzen, şi în faptul că el cunoaşte şi adânceşte procesul de ascuţire a contradicţiilor de clasă. Cernâşevschi a cunoscut filosofia lui Hegel şi a subliniat partea pozitivă a dialecticii ca metodă. Dar totodată el critică în chip hotărît caracterul scolastic al gândirii lui Hegel şi teama acestuia de a lua o atitudine negativă faţă de orânduirea existentă. Se ştie, pe de altă parte, că Cernâşevschi a studiat pe Feuerbach, şi că el avea o consideraţie deosebită faţă de învăţătura materialistă a acestuia, pe temeiul căreia se critica pe atunci filosofia idealistă. Insă în gândirea sa, Cernâşevschi a mers mai departe, depăşind mult materialismul mecanicist al lui Feuerbach.

Materialismul lui Cernâşevschi este principial şi nealterat de concesii faţă de idealişti. El apare la un pol opus idealismului. Gânditorul rus defineşte materialismul ca singura teorie cu adevărat ştiinţifică. Dar ceea ce este extrem de important este legătura pe care o face Cernâşevschi între filosofie şi luptă politică:

„Teoriile politice, ca şi orice altfel de teorii filosofice, s'au creat totdeauna sub influenţa puternică a acelei realităţi sociale căreia aparţineau, şi fiecare filosof era reprezentantul unui anumit partid politic care lupta la vremea lui pentru supremaţie în societatea căreia îi aparţinea şi filosoful".

Consecvent acestei teze, Cernâşevschi arăta că idealismul filosofic este în serviciul acelor forţe sociale şi al acelor partide cărora le este frică de transformări, cu alte cuvinte el demonstra caracterul reacţionar al idealismului, care este ideologia claselor exploatatoare.

Pe de altă parte, Cernâşevschi arăta că materialismul este însuşit de acele partide şi acele forţe, care sunt interesate în schimbarea orânduirilor existente. Astfel Cernâşevschi era de părere că filosofia nu este o simplă teorie scolastică; ea are o importanţă politică şi trebue să fie o călăuză în luptă.

Materialismul lui Cernâşevschi era superior aceluia al lui

Feuerbach; el avea un caracter revoluţionar, luptător, afirmându-şi o legătură directă cu interesele şi lupta masselor populare. In timp ce Feuerbach era un materialist contemplativ, Cernâşevschi era un revoluţionar, care îşi dădea seama că numai aşa se poate schimba societatea. In timp ce Feuerbach tăgăduia metoda dialectică, Cernâşevschi dimpotrivă, înţelegea importanţa ei şi chiar reuşea s'o folosească, aplicând-o analizei unora din problemele care îl preocupase. Şi în timp ce materialismul nu l-a împiedecat pe Feuerbach să aibă o concepţie cu totul idealistă, faţă de problemele sociologice, Cernâşevschi s'a situat, în chip hotărît, pe poziţia unei explicări materialiste a istoriei omenirii.

Faţă de idealişti, dela Kant la Hegel, Cernâşevschi a avut o atitudine categorică, demonstrând caracterul reacţionar şi neştiinţific al poziţiilor lor. Criticând pe Hegel, Cernâşevschi combate teza superiorităţii ideii faţă de realitate. Acum o sută de ani Cernâşevschi a demonstrat păcatul esenţial al filosofiei hegeliene, ca şi al oricărui idealism, care nu numai că nu contribue la eliberarea omului, ci dimpotrivă ajută la ferecarea lui şi împiedecă orice acţiune revoluţionară, care are de scop să influenţeze în chip activ transformările sociale.

Combătând pe idealişti, Cernâşevschi apăra teza unităţii naturii şi a legilor ei; dar el comitea greşeala de a împinge această unitate până la ştergerea graniţei între natura organică şi neorganică. Aci se şi vede că punctul de plecare al materialismului filosofic al lui Cernâşevschi era just, materialist, bazat pe concluzia unităţii materiei şi a conştiinţei, demonstrând dependenţa conştiinţei de materie. Fără îndoială materialismul său nu era dialectic şi aceasta putea să ducă, cum a şi dus, la anumite greşeli. Dealtfel, Cernâşevschi, cu toate că a mers mai departe decât alţii, n'a reuşit totuşi să depăşească limitele materialismului dinainte de Marx.

Este interesant de semnalat că, în problemele economice Cernâşevschi a reuşit să meargă mult mai departe decât economiştii nemarxişti ai vremii lui. Este cunoscută analiza pătrunzătoare făcută reformei agrare în 1861. Cu o claritate excepţională gânditorul rus dovedeşte caracterul antiţărănesc al reformei menţionate. Cernâşevschi cunoştea prea bine pe duşmanii ţărănimii; el îi vedea nu numai printre moşieri, exploatatorii

direcți ai țăranilor. El îi vedea și sub înfățișarea liberalilor care reprezentau interesele hrăpărețe ale unei burghezii avide de îmbogățire grabnică. Iată de ce, în problema împroprietăririi țăranilor, când se punea chestiunea deosebirii între cei care o vor face — moșieri sau liberali — el răspundea :

„Nu, nu e uriașă, e infimă. Ar fi uriașă dacă țăranii ar primi pământul fără despăgubire. Intre a lua cuiva un lucru sau a-l lăsa acestuia, e o deosebire; dar între a da acest lucru cu plată sau a nu i-l da deloc, nu este nicio deosebire. Planul partidului moșieresc se deosebește de planul progresiștilor numai prin aceea că este mai simplu, mai scurt. Prin aceasta e chiar mai bun. Mai puține tărăgăneli înseamnă, probabil, mai puține greutăți pentru țărani. Care țăran va avea bani, acela își va putea cumpăra pământ. Care nu are, n'are niciun rost să-l siliți să-l cumpere. Asta nu va face decât să-l ruineze. Despăgubirea e tot cumpărare".

Acest citat arată cât de ascuțită era gândirea lui Cernâșevschi și cât de just înțelegea el că în fond nici statul țarist nu era interesat și capabil să-i elibereze pe țărani, și nici acei așa ziși liberali care practic nu urmăreau altceva decât mâna ieftină de lucru. Cu o ascuțime deosebită Cernâșevschi pătrundea raporturile de clasă existente și lămurea esența reacționară a acelui compromis care, amăgind pe țărani cu iluzia împroprietăririi, îi vindea de fapt legați de mâini și de picioare moșierilor și burgheziei.

Deosebit de însemnată este contribuția lui Cernâșevschi în lămurirea problemelor esteticii. Impreună cu Belinschi și Dobroliubov este fondatorul esteticii clasice ruse, care a avut darul de a îndruma întreaga viață artistică a Rusiei în veacul al XIX-lea. Cernâșevschi a fost partizanul artei realiste; el a făurit teoria legăturii directe între viață și artă. Problemele de artă sunt judecate de pe poziții revoluționare, din punct de vedere al materialismului progresist. Cernâșevschi, dușman categoric al artei pure, a demonstrat însemnătatea artei ca mijloc de cunoaștere pe de o parte, și ca instrument de influențare a vieții sociale pe de altă parte. Bazat pe poziția sa filosofică materialistă, Cernâșevschi s'a ridicat împotriva teoriei idealiste a desvoltării independente a științei și artei. El arăta că domeniul artei nu se

reduce doar la frumos și afirma că arta reproduce în fond lumea materială. Cernâșevschi arăta că arta nu este altceva decât prezentarea realității și totodată judecarea fenomenelor vieții. In teoriile sale asupra artei, Cernâșevschi a demonstrat, încă în cadrul disertației sale, legătura indisolubilă care există între veracitatea operelor de artă și valoarea lor propriu zisă. Trebue subliniată valoarea deosebită, practică, a teoriilor estetice ale lui Cernâșevschi. Pe lângă faptul că aceste teorii au alcătuit un îndreptar pentru creația poetică și artistică a unor titani de valoarea lui Necrasov, Borodin, Rimschi-Corsacov, Repin, Musorgschi, etc., principiile apărate, expuse și difuzate în studiile lui Cernâșevschi, constituiau pe vremea aceea o pârghie de luptă, un manifest revoluționar al materialismului filosofic, o chemare la răsturnarea orânduirii feudalo-țariste.

Cernâșevschi a nimicit concepția existentă pe atunci cu privire la noțiunea de frumos. El spunea: „Nu tot ce este perfect este și frumos, pentrucă nu toate obiectele sunt frumoase". Cernâșevschi ia atitudine fermă împotriva idealiștilor care susțineau că frumosul există numai în închipuirea noastră și că în realitate nu există. Cernâșevschi, dimpotrivă, a demonstrat că frumosul se poate afla numai în realitate, în natură, în faptele și gândurile oamenilor. Este bine cunoscută teza lapidară a lui Cernâșevschi: „Frumosul este viața". Asta nu înseamnă însă că orice realitate este frumoasă. Cernâșevschi vrea să spună că viața trebue să fie frumoasă și deaceea este frumoasă lupta pentru îmbunătățirea vieții. Iată de ce, dorind o viață mai bună, Cernâșevschi chema oamenii la luptă revoluționară pentru înlăturarea orânduirii hâde și îndemna pe artiști și pe scriitori să contribue prin creația lor la transformarea vieții. In judecarea problemelor de artă, în aprecierea frumosului, Cernâșevschi pornea de pe o poziție de clasă. El înțelegea perfect că imaginea frumosului se deosebește la oameni, după poziția lor socială. Sunt memorabile paginile, în care Cernâșevschi arată în ce fel se deosebește concepția despre frumos a unui om al muncii de aceea a unui boier trândav. Cernâșevschi găsea frumosul în realitate și susținea ideia că frumosul trebue căutat pe pământ și nu în cer. El lupta împotriva concepțiilor esteticii idealiste, care afirmau superioritatea artei față de realitate. Cernâșevschi socotea că frumosul în viață este superior frumosului în artă.

O altă bătălie împotriva idealiştilor a dat-o Cernâşevschi în ce priveşte problema sublimului estetic. In timp ce idealiştii susţineau că sublimul în artă ne insuflă ideia infinitului, ideia dumnezeirii, Cernâşevschi demonstra că în materie de artă, sublim este însuşi obiectul şi nu gândurile pe care ţi le provoacă. Iată de ce Cernâşevschi a luptat mereu pentru o operă de artă realistă şi totodată categoric sublimă. După concepţia lui Cernâşevschi sublimul în artă — conflictul, eroul, opera însăşi — este o noţiune calitativă raportată la suma fenomenelor existente în viaţă. Cu alte cuvinte, conform tezei: „mai mare, mai puternic, — iată trăsătura caracteristică a sublimului", Cernâşevschi arată că situaţiile şi eroii operelor de artă nu trebue să fie rupţi de viaţă, ci trebue să sintetizeze tot ce este caracteristic şi esenţial.

Impotriva esteticii idealiste, care socotea elementul tragic ca o condiţie sine qua non *a operei de artă şi-l definea drept „ciocnirea omului cu soarta", — Cernâşevschi definea tragicul din viaţa oamenilor ca un rezultat al condiţiilor păcătoase ale întocmirii sociale. Prin aceasta, Cernâşevschi chema oamenii la lupta împotriva întocmirilor rele, pentru transformarea revoluţionară a societăţii, împotriva teoriilor idealiste capitularde şi reacţionare, care afirmau neputinţa omului faţă de divinitate.*

„Domeniul artei nu se mărgineşte doar la frumos... ci cuprinde tot ce interesează pe om în realitate (în natură şi în viaţă)", spune Cernâşevschi. De aci urmează concluzia că Cernâşevschi îi atribue artistului sarcina de a se ocupa de toate aspectele vieţii, de a o studia şi de a surprinde esenţialul în ceea ce constitue procesul de luptă al oamenilor pentru mai bine. „Socialul în viaţă, — iată conţinutul artei", spune el. Aceasta înseamnă că Cernâşevschi şi-a dat perfect seama că obiectul artei trebue să fie descrierea vieţii, a luptei oamenilor pentru orânduirea mai dreaptă a societăţii. Punând astfel chestiunea, el atribuia artei un rol combativ, activ, militant în această luptă. Evident, în asemenea împrejurări Cernâşevschi milita pentru apropierea artei de viaţă şi punea arta în slujba poporului, în slujba marilor interese ale omenirii.

Cernâşevschi a elaborat şi teza fundamentală a veracităţii operei de artă. El a demonstrat că valoarea artistică a operei de artă nu este în deformarea realităţii, nici în copierea ei, ci în prezentarea veridică a vieţii, ceea ce înseamnă adâncirea sensului ei, interpretarea ei.

A. A. Jdanov spunea: „Incepând cu Belinschi, cei mai buni reprezentanţi ai intelectualităţii democratice revoluţionare ruse, scriitorii şi criticii democraţi revoluţionari ruşi, n'au recunoscut aşa numita „artă pură", „artă pentru artă", ci au fost purtătorii de cuvânt ai artei pentru popor, ai înaltei ei ideologii şi semnificaţii sociale".

Şi într'adevăr, iată cum definea Cernâşevschi rostul artei: „Menirea superioară a artei este să fie manualul vieţii". Aceasta înseamnă că opera de artă nu trebue să redea simplu viaţa ci, interpretând-o, trebue să-şi spună cuvântul asupra ei, trebue s'o judece, trebue să arate dacă e bine sau rău construită şi să contribue la îndreptarea ei. Dar aceasta înseamnă că omul de artă trebue să fie legat de viaţă, de popor, de problemele şi interesele lui. Asta înseamnă că omul de artă trebue să răspundă tuturor problemelor puse de timpul pe care îl trăeşte odată cu contemporanii săi, asta înseamnă că omul de artă trebue să caute a da un răspuns pozitiv, revoluţionar, problemelor puse de viaţă. De aci se ajunge fără îndoială la concluzia că omul de artă, prin creaţia lui, trebue să contribue practic la rezolvarea problemelor vieţii. Cum însă istoria omenirii este istoria luptelor de clasă, activitatea omului de artă şi rostul operei de artă trebuesc incluse în acest mare proces al transformării. Vedem aşa dar cât de curajos şi de pătrunzător a fost Cernâşevschi, când a fixat rolul artei şi poziţia artistului pe baricada revoluţionară, socialistă.

Lovind cu putere în concepţiile idealiste cu privire la artă şi la estetică, Cernâşevschi de fapt, nu făcea decât să jaloneze ceea ce avea să devină mai târziu estetica materialistă care, pe temeiul învăţăturii marxist-leniniste, s'a transformat în ştiinţă, într'o disciplină filosofică.

Cernâşevschi concepea teoria şi practica, ca făcând parte dintr'un tot unitar. Iată cum se explică faptul că el nu s'a mărginit numai la enunţări teoretice în domeniul estetic, ci a exemplificat gândirea lui prin realizarea unui roman de mari proporţii sub a cărui influenţă s'au găsit generaţii întregi de revoluţionari. Ţipurile pozitive, tipurile de luptători din „Ce-i de făcut?" au servit drept model multora dintre tinerii din Rusia, atunci când au pornit pe calea luptei pentru interesele poporului. Nadejda Crupscaia povesteşte în amintirile ei despre Lenin:

„Când cercetezi opera lui Vladimir Ilici, vezi că pasagiile în care vorbeşte despre Cernâşevschi sunt scrise cu un deosebit entuziasm. In broşura lui Lenin „Ce-i de făcut?" influenţa lui Cernâşevschi se manifestă indirect".

Şi mai departe:

„Ca personalitate, Cernâşevschi l-a influenţat pe Vladimir Ilici prin spiritul său neînduplecat, prin dârzenia sa, prin demnitatea şi mândria cu care îndura soarta sa nespus de grea. Şi tot ce a spus Vladimir Ilici despre Cernâşevschi este pătruns de un deosebit respect pentru memoria lui".

Romanul lui Cernâşevschi a trecut însă graniţele Rusiei. Tradus în diferite limbi, el a constituit o chemare la luptă pentru revoluţionarii din diferite părţi ale lumii. Mai mult, unii militanţi ai clasei muncitoare şi-au făcut primii paşi călăuziţi de nemuritoarea operă a acestui gânditor. Astfel Gheorghi Dimitrov spune următoarele:

„Romanul „Ce-i de făcut?" a avut încă de acum treizeci şi cinci de ani o influenţă cu totul deosebită asupra mea, tânăr muncitor care făceam atunci primii paşi în mişcarea revoluţionară din Bulgaria, o influenţă deosebit de adâncă, de neşters. Şi trebue să spun: nici înainte şi nici după aceasta n'a mai fost operă literară care să producă asupra educaţiei mele de revoluţionar o înrâurire mai puternică, decât romanul lui Cernâşevschi".

Am dat aceste citate pentru a arăta deosebita însemnătate a romanului. Cernâşevschi l-a scris în închisoare, în iarna anilor 1862 şi 1863. Trecând prin cenzură, romanul a apărut apoi în câteva numere consecutive din „Sovremennic". Imediat însă autorităţile ţariste şi-au dat seama că au comis o gravă greşeală şi n'au mai permis retipărirea cărţii, decât în 1905. In vremea aceasta însă, adică timp de mai bine de patruzeci de ani, romanul lui Cernâşevschi a circulat din mână în mână, copiat în nenumărate exemplare. Problematica romanului este lupta oamenilor cinstiţi, drepţi, cu dragoste de popor şi de ţară, împotriva aşezărilor rele ale societăţii, împotriva moralei putrede convenţionale şi pentru aşezarea relaţiilor între oameni pe temelia sănătoasă a libertăţii şi a încrederii mutuale. Calitatea esenţială a romanului este veracitatea lui. Eroii nu sunt nişte copii după natură, ci nişte imagini artistice, sunt tipurile luptătorilor revoluţionari din intelectualitatea celui de al VI-lea deceniu al se-

colului trecut. In romanul lui Cernâşevschi se vorbeşte despre oamenii noi. Intr'adevăr, atât Lopuhov cât şi Chirsanov, ca şi Vera Pavlovna sunt nişte oameni hotărîţi să înfrunte urâţenia aşezării sociale nedrepte, hotărîţi să lupte împotriva normelor moralei ipocrite, hotărîţi să servească oamenii simpli, poporul. Eroii lui Cernâşevschi sunt revoluţionari şi este vădit că romanul lui are un caracter de luptă, aproape polemic. Romanul înfăţişează chipul unei femei noi care urăşte orice fel de asuprire şi tinde spre independenţă şi libertate. Este chipul femeii inteligente şi curajoase, hotărîtă să lupte pentru drepturile ei şi ale celorlalte femei. Această femeie este însufleţită de idei generoase; bună soţie, ea înţelege să aşeze viaţa conjugală pe temelia unor relaţii de sinceritate şi încredere. In clipa când nu mai iubeşte, această femeie nouă socoteşte de datoria ei să spună adevărul. Cernâşevschi înfruntă morala ipocrită a vremii lui, rezolvând conflictul în mod pozitiv; femeia îşi găseşte drumul fericirii muncind totodată pentru binele semenilor ei.

Eroii lui Cernâşevschi nu sunt schematici; sunt oameni obişnuiţi, vii. Asemenea oameni au trăit în vremea când el îşi scria romanul. Erau oamenii care îşi făceau drum în viaţă călăuzind şi pe alţii spre libertate şi fericire.

In „Ce-i de făcut?" există şi tipul omului deosebit. Acesta este Rahmetov, revoluţionar care şi-a închinat viaţa cauzei poporului. In chipul acestuia Cernâşevschi sintetizează trăsăturile cele mai bune ale oamenilor progresişti ai vremii lui. Dar nici Rahmetov nu este schematic. Drumul său nu este simplu şi venirea lui în rândurile mişcării revoluţionare, transformarea în militant activ este explicată perfect prin înlănţuirea faptelor. Cu trăsături geniale Cernâşevschi conturează tipul conducătorului legat de popor, devotat cauzei celor mulţi, om care nu-şi mai aparţine, ci este al celorlalţi.

E interesant să semnalăm faptul că în romanul „Ce-i de făcut?" Cernâşevschi schiţează felul cum va arăta societatea după victoria revoluţiei. Vera Pavlovna visează şi vede o viaţă nouă, când omul supune natura, când munca nu mai e un chin, ci a devenit o plăcere. Nu mai există contradicţie între munca manuală şi munca intelectuală. Omul din această societate, din rob al maşinii, a devenit creator. Şi totodată, având această vi-

ziune a lumii noi, Cernâşevschi porneşte din Rusia spre a şterge toate graniţele şi a făuri o lume liberă a întregii omeniri, pe globul pământesc.

„Ce-i de făcut?" a fost scris în cazematele fortăreţei Petropavlovsc. Autorul nu ştia dacă va mai vedea vreodată lumina libertăţii. Cu toate acestea, cartea e plină de optimism, de încredere în viitorul fericit al omenirii. Eroii romanului nu sunt nişte gânditori apatici, ci nişte oameni activi care nu despart cuvântul de faptă, ci acţionează concret pentru înfăptuirea visurilor lor. Eroii lui Cernâşevschi sunt întemeietorii unor relaţii noi între oameni, sunt promotorii unei morale noi.

Caracteristic este însuşi titlul romanului : „Ce-i de făcut?" În clipa când lupta de clasă se ascuţea, în vremea când se puneau premisele revoluţiei ţărăneşti în Rusia, Cernâşevschi n'a socotit necesar să stimuleze lupta numai prin articole teoretice. Pentru scopul central — răsturnarea revoluţionară a orânduirii feudalo-ţariste — el a lucrat cu toate mijloacele posibile : studiul filosofic, esseul economic, disertaţia despre estetică şi literatura propriu zisă. Articol de gazetă sau roman de mari proporţii, totul trebuia să se îmbine cu lupta concretă revoluţionară de fiecare zi. Astfel, Cernâşevschi a demonstrat în practică caracterul ideologic al artei ca şi al filosofiei, al moralei, al ştiinţei, etc.

Împotriva romanului „Ce-i de făcut?" critica vremii a deschis un foc concentric, menit să demonstreze că această carte nu are o mare valoare artistică. Obiectivul era limpede: Nu se discuta de fapt altceva decât conţinutul romanului, teza lui, poziţia autorului. Deaceea întreaga reacţiune s'a coalizat ca să decreteze că acest roman nu are valoare artistică. Anii au trecut, criticii au dispărut, au pierit reviste, nume, oameni. Dar „Ce-i de făcut?" a rămas şi astăzi, nu ca un simplu document al vremii, ci ca o operă realistă, revoluţionară, de înaltă valoare etică şi artistică.

Amintirea lui Nicolae Gavrilovici Cernâşevschi dădea insomnie aristocraţiei şi burgheziei ruseşti până şi în secolul al XX-lea. Operele lui căpătau cu mare greutate viza de tipărire. Multe lucrări, de ale sale n'au văzut lumina tiparului, decât în 1924. Genialul gânditor, unul dintre cei care constitue gloria ştiinţei ruseşti, a fost prohibit şi după moarte. Aceasta, pentrucă

conținutul adânc al vieții și operei sale era chemarea la lupta pentru libertate, pentru o viață nouă, pentru socialism. Dar neputând atinge nivelul gândirii științifice la care au ajuns Marx și Engels, handicapat de starea înapoiată a Rusiei, din acea vreme, — Cernâșevschi s'a putut apropia totuși cel mai mult dintre toți materialiștii premarxiști, de gândirea științifică; el a întrezărit viitorul socialist al omenirii, dar n'a putut cunoaște și aprecia clasa muncitoare, ca singura forță capabilă de a făuri lumea visată de el.

Numai lupta proletariatului sub conducerea Partidului Bolșevic, printre precursorii căruia se numără Nicolae Cernâșevschi, a făcut posibilă răsturnarea dela putere a țarismului, a burgheziei și a moșierimii și făurirea socialismului pe a șasea parte a globului pământesc. In Uniunea Sovietică, Patria mult iubită a lui Cernâșevschi, se făurește astăzi sub conducerea Partidului Comunist Bolșevic și a genialului său conducător Iosif Vissarionovici Stalin acea fază a societății, în care fiecare va munci după capacitatea sa și va căpăta după trebuințele sale: faza comunismului.

Măreață a fost descătușarea forțelor creatoare realizată de Marea Revoluție din Octombrie. Odată cu descătușarea oamenilor, odată cu desvoltarea forțelor creatoare ale masselor populare, regimul sovietic a adus și revizuirea moștenirii trecutului. Puternica lumină a adevărului a fost proiectată spre trecutul de luptă, de chin și de eroism al poporului rus. Și, odată cu lămurirea măreței faze de luptă liberatoare, au fost scoși la iveală în fața omenirii genialii gânditori, precursorii marxiștilor ruși, revoluționarii desinteresați, care au luptat în condițiuni nemaipomenit de grele pentru fericirea poporului lor. Odată cu ei toți, Cernâșevschi a fost pus la locul care i se cuvenea, la locul care i-a fost recunoscut din primele momente de mișcarea revoluționară muncitorească și de marele Lenin.

Astăzi, când în lupta împotriva teoriilor idealiste folosite drept armă de tabăra imperialistă, proletariatul din toată lumea, oamenii iubitori de pace și libertate de pretutindeni mânuesc invincibila armă științifică a marxism-leninismului, astăzi când

drumul țării și al poporului nostru este călăuzit de Partidul Muncitoresc Român, în frunte cu Comitetul său Central, prin aplicarea învățăturii lui Marx, Engels, Lenin și Stalin în condițiile concrete ale desvoltării democrației populare spre socialism, — amintirea, cunoașterea operei și a personalității marelui dispărut este o datorie a acelora care construesc, luptând.

N. MORARU

ARTA ŞI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC [1]

Tratatul de faţă se limitează la concluzii generale deduse din fapte, concluzii pe care, deopotrivă, le confirmă numai prin referinţe generale asupra acestor fapte [2]. Iată primul punct în privinţa căruia se impune o lămurire. Trăim în veacul monografiilor, astfel încât lucrării de faţă i s'ar putea aduce învinuirea că este inactuală. Eliminarea tuturor studiilor speciale ar putea fi considerată ca o nesocotire a acestora, sau atribuită părerii ce pretinde că deducţiile generale nu se cer confirmate prin fapte particulare. O atare concluzie nu s'ar întemeia, însă, decât pe forma exterioară a lucrării [mele], şi nicidecum pe caracterul ei intrinsec [3]. Adevărata orientare a ideilor desvoltate în lucrarea de faţă dovedeşte îndeajuns că ele au luat naştere pe tărâmul realităţii şi că în genere autorul atribue prea puţină importanţă, în raport cu vremurile noastre, elanurilor fantastice, chiar atunci când acestea se ivesc în domeniul artei, nu numai în cel al ştiinţei. Fondul noţiunilor expuse de autor constitue o chezăşie a faptului că el ar fi dorit, dacă i-ar fi fost posibil, să citeze o seamă de fapte, pe care se bizue concepţiile sale. Dacă însă s'ar fi decis să-şi ducă la îndeplinire dorinţa, volumul lucrării ar fi depăşit [4] cu mult limitele ce-i sunt fixate [5]. Autorul este de părere totuşi că indicaţiile generale pe care le dă sunt suficiente, pentru a-i aminti cititorului zeci şi sute de fapte în sprijinul părerilor ex-

puse, fiind, aşa dar, convins că lipsa de amploare a explicaţiilor sale nu va fi socotită drept absenţă a dovezilor.

De ce, însă, autorul şi-a ales ca subiect de studiu o problemă atât de generală, atât de vastă, pe cât este aceea a raportului dintre artă şi realitate din punct de vedere estetic? De ce nu şi-a ales el cutare problemă specială [6], după cum se procedează, îndeobşte azi?

Desigur, nu autorul va decide dacă problema pe care şi-a propus s'o trateze, nu-i depăşeşte forţele. Subiectul ce i-a atras atenţia poate însă pe bună dreptate să atragă deopotrivă atenţia tuturor persoanelor preocupate de problemele estetice, adică a tuturor celor ce manifestă interes pentru artă, poezie, literatură.

Autorul consideră inutilă o discuţie asupra problemelor fundamentale ale ştiinţei, atunci când nu există nimic nou şi esenţial de spus, când încă nu este pregătit terenul propice pentru a se dovedi că ştiinţa este pe cale să-şi schimbe concepţiile anterioare, şi arăta în ce sens, după toate probabilităţile se va petrece atare schimbare. Atunci, însă, când s'au elaborat suficiente date în vederea unei concepţii noi asupra problemelor de bază ale ştiinţei noastre speciale, atari idei [7] fundamentale pot şi trebue să fie exprimate.

Respect pentru viaţa reală, neîncredere în ipotezele apriorice [8], chiar dacă acestea ar fi pe placul fanteziei, — iată caracterul tendinţelor ce domină astăzi în ştiinţă. Autorul este de părere că şi convingerile noastre estetice trebue să fie aduse la acest numitor, dacă, în genere, ar mai avea vreun rost să vorbim despre estetică.

[Şi-a pierdut oare estetica dreptul de a fi luată în consideraţie? Sunt oare vrednice de atenţia noastră numai cercetările bibliografice? Trebue oare să nesocotim întregul din cauza amănuntelor? Intrucât mă priveşte sunt de părere că acest punct de vedere, care are în zilele noastre foarte mulţi susţinători, este unilateral şi că, recunoscând importanţa studiului separat al cutăror opere de artă, al cutăror scriitori, suntem datori să recunoaştem şi importanţa studiilor asupra valorii artei. Ar fi ciudat să oropsim studiul istoriei universale, declarând că n'ar merita să ne interesăm decât de chestiuni referitoare la detaliile cutăror evenimente şi tot atât de ciudat ar fi să oropsim estetica din pricina amănuntelor de istorie literară. Oricât ne-ar preocupa (şi pe bună dreptate) detaliile unui obiect, n'am putea re-

nunța totuși la o ideie generală asupra obiectului însuși, și n'am putea contesta justețea și importanța formulării unor atari concepții.

Sau aceste concepții sunt atât de clare și atât de unanim recunoscute, încât nu mai trebue să fie discutate? Nu, mai curând sunt presimțite în mod vag, decât înțelese precis; iată de ce, a vorbi despre ele, nu însemnează a stărui asupra unor lucruri oricum cunoscute].

Ca oricare altul, autorul recunoaște și el necesitatea unor studii speciale; crede însă că ar fi necesar deasemenea, ca din timp în timp să procedeze la examinarea, dintr'un punct de vedere general, a conținutului științei; deasemeni crede că dacă e important să fie culese și cercetate faptele, tot atât de importante sunt și încercările de a pătrunde sensul acestora. Recunoaștem cu toții însemnătatea pe care o are istoria artei și, în special, istoria poeziei: aceeași însemnătate va trebui să li se acorde și problemelor: ce este arta, ce este poezia?

[In filosofia hegeliană noțiunea frumosului este tratată în modul următor:

Viața universului este procesul realizării ideii absolute. Deplina realizare a ideii absolute o poate dobândi numai universul în tot spațiul său și în tot decursul existenței sale; în timp ce într'un anumit obiect, restrâns în limitele spațiului și ale timpului, ideia absolută nu se înfăptuește pe deplin niciodată. Realizându-se, ideia absolută se descompune într'un șir de idei deosebite; iar fiecare dintre aceste idei deosebite nu se realizează la rândul ei pe deplin decât într'o mulțime infinită de lucruri sau ființe, pe care ea le cuprinde, neputându-se niciodată întruchipa pe deantregul într'o singură ființă, luată în parte].

In toate sferele activității spirituale acționează [însă] legea ascensiunii dela nemijlocit la mijlocit. In virtutea acestei legi, ideia [absolută], percepută pe deplin numai prin cugetare (cunoaștere sub formă mijlocită), îi apare spiritului dintru început sub forma nemijlocită sau sub forma unei concepții. Din această cauză spiritul omenesc are impresia că o anumită ființă, restrânsă în limitele spațiului și timpului, corespunde în mod absolut noțiunii sale, el are impresia că într'acea ființă s'a realizat pe deplin o anumită ideie, iar într'această anumită ideie s'a înfăptuit pe deplin ideia în genere. O atare concepție asupra unui obiect nu este decât o aparență **(ist ein Schein)** în sensul că

ideia nu se manifestă niciodată **pe deplin** într'un anumit obiect individual; în dosul acestei aparenţe se ascunde însă adevărul, deoarece într'o anumită ideie se realizează într'adevăr, **în oarecare măsură**, ideia generală, iar o anumită ideie se realizează deasemenea, **în oarecare măsură**, într'un obiect individual. Această aparenţă, ce ascunde în dosul ei adevărul, aparenţă a manifestării pe deplin a ideii într'o fiinţă individuală, este frumosul (das Schöne).

Astfel este tratată noţiunea frumosului în sistemul estetic predominant. Din această concepţie fundamentală rezultă următoarele definiţii: frumosul este ideia sub forma unei manifestări limitate; frumosul este un obiect individual sensorial, ce apare ca o expresie pură a ideii, astfel încât aceasta nu mai cuprinde nimic individual, după cum în obiectul individual sensorial nu există nimic din ceea ce n'ar reprezenta manifestarea pură a ideii. In acest sens obiectul individual este denumit imagine (das Bild). Aşa dar, frumosul este absoluta concordanţă, absoluta identitate a ideii şi imaginii.

Nu vom insista asupra faptului că atari concepţii fundamentale [din care deduce Hegel definiţia frumosului], după părerea generală a criticii, nu mai rezistă astăzi; nu voi vorbi nici despre faptul că frumosul se prezintă [la Hegel] numai ca o „aparenţă", ce rezultă din lipsa de perspicacitate a vederii [nedesvoltate], neluminate de cugetarea filosofică, în faţa căreia dispare plenitudinea aparentă a manifestării ideii într'un obiect individual, încât [după sistemul lui Hegel] cu cât este mai desvoltată cugetarea [unui om], cu atât mai mult dispare dinaintea ei frumosul, şi deci, pentru o cugetare pe deplin desvoltată nu există decât adevărul, în timp ce frumosul se anulează; nu voi încerca să desmint afirmaţiile de mai sus, amintind faptul că în realitate, desvoltarea cugetării omului nu distruge câtuşi de puţin simţul lui estetic: sunt lucruri care s'au [spus cu mult înaintea mea, şi dacă aş fi dorit să-mi reduc critica la desvoltarea acestor observaţii, mai potrivit ar fi fost să renunţ]. Ca o consecinţă [a ideii fundamentale din sistemul hegelian], noţiunea frumosului expusă mai sus cade împreună cu întreg sistemul. Se poate însă, ca un sistem să fie fals şi totuşi ideia particulară, inclusă în acest sistem şi considerată în mod de sine stătător, să rămână justă, ea bizuindu-se pe propriile ei temeiuri, [independente de temeiurile generale metafizice]. Mai rămâne aşa dar să arătăm că [definiţia hegeliană a frumosului] nu re-

zistă criticii, chiar dacă nu e privită sub raportul [sistemului metafizic al lui Hegel, în prezent decăzut].

„Frumoasă este o ființă, când prin ea se manifestă pe deplin ideia ce o reprezintă". Atare afirmație transpusă într'un limbaj simplu înseamnă: „frumoase sunt toate cele excelente în felul lor, cele în genul cărora nu se pot închipui exemplare mai perfecte". Este foarte just că un obiect trebue să fie excelent în genul său, pentruca să poată fi denumit frumos. O pădure, de pildă, poate să fie frumoasă, însă numai o pădure „bună", înaltă, dreaptă, deasă, într'un cuvânt, o pădure (minunată), excelentă; o pădurice [oarecare] cu copaci chirciți, o pădure [oarecare] jalnică, scundă și rară [care nici nu merită să fie denumită pădure] nu poate fi frumoasă. Este frumos trandafirul; frumos este însă, numai trandafirul „bun", proaspăt, cu toate petalele. Intr'un cuvânt, toate cele frumoase sunt excelente în genul lor. Dar nu sunt frumoase toate cele ce sunt excelente în genul lor; o cârtiță [oarecare] poate să fie un exemplar excelent al speciei cârtițelor, niciodată însă ea nu ne va părea „frumoasă"; trebue să spunem acelaşi lucru și despre cea mai mare parte a amfibiilor, despre multe specii de pești, chiar și despre multe păsări [de pildă, cioara pinguinul, etc.]. Cu cât un animal din atare specie este mai reprezentativ pentru un naturalist, deci cu cât mai deplin se exprimă prin el ideia despre acel anume animal, cu atât mai urât este el din punct de vedere estetic; [o mocirlă oarecare poate să fie o mocirlă excelentă, dar] cu cât este mai perfectă în felul ei mocirla, cu atât mai urâtă este ea sub raport estetic. [Se poate spune acelaşi lucru despre o tundră, despre o stepă nisipoasă]. Nu sunt frumoase toate cele excelente în genul lor, întrucât nu sunt frumoase toate genurile de obiecte. Definiția [lui Hegel], după care frumosul ar fi deplina concordanță dintre obiectul individual și ideia despre acelaşi obiect este prea largă. Această definiție exprimă doar faptul că din categoriile de obiecte și fenomene, care pot să atingă nivelul frumosului, frumoase par doar obiectele și fenomenele cele mai perfecte; dar atare definiție nu explică din ce cauză înseşi categoriile obiectelor și ale fenomenelor se deosebesc, la rândul lor, între ele: de o parte aflându-se unele, a căror frumusețe este evidentă, iar de cealaltă parte altele, la care nu putem observa nimic frumos.

Totodată însă această definiție este și prea restrânsă. „Frumoase par cele ce dau impresia unei realizări depline a ideii genului" [9], ceea ce, deasemeni înseamnă: „este necesar ca în-

tr'o ființă frumoasă să existe tot ceea ce poate fi mai bun în ființele de același gen; este necesar să nu se poată găsi într'alte ființe de același gen nimic bun, nimic care să nu existe și în exemplarul frumos". Intr'adevăr pretindem aceste calități dela fenomenele și obiectele frumoase aparținând acelor regnuri ale naturii, în care nu există varietăți de tipuri ale unuia și aceluiași soi de obiecte. Un stejar, de pildă, nu poate avea decât un singur caracter al frumuseții: trebue să fie înalt și des; un stejar frumos prezintă totdeauna aceste calități și nimic altceva mai bun nu se va găsi la alți stejari. [Animalele sălbatice oferă în general o foarte redusă varietate de tipuri: ursul obișnuit și ursul alb]. Totuși, până și animalele, din moment ce sunt domesticite, încep să prezinte varietăți de tipuri ale unei aceleiași specii. [Prin nimic nu se deosebesc între ele toate speciile de cai sălbatici; cât de mari sunt însă deosebirile dintre caii domestici! Nu ne-ar trece prin gând să pretindem ca un singur exemplar să întrunească însușirile unor exemplare diferite. Pisica sălbatică are totdeauna o singură culoare; pisica domestică, deși aparținând absolut aceleiași specii, poate să aibă diferite culori. Frumoasă este o pisică neagră ca smoala, dar frumoasă este și o pisică cenușie, precum și cea vărgată, ca un tigru. Nu ne-ar trece prin gând să pretindem ca o singură pisică să întrunească și frumusețea unei pisici negre, și frumusețea celei cenușii]. Omul prezintă o și mai mare varietate de tipuri de frumusețe, încât nici nu ne-am putea închipui, ca toate nuanțele frumuseții umane să fie întrunite, de un singur om; [e imposibil doar să ai în același timp păr negru și să fii și blond: toată lumea este de acord că sunt frumoși ochii albaștri, că tot atât de frumoși sunt și ochii negri, și desigur că n'a fost nimeni desamăgit, constatând că un om cu ochi negri n'are în același timp și ochi albaștri].

Expresia: „frumosul este deplina manifestare a ideii într'un obiect individual", nu poate nicidecum constitui o definiție a frumosului. Această expresie are însă o latură justă, anume aceea că „frumosul" nu este o ideie abstractă, ci un obiect individual viu; ea mai conține și o altă aluzie justă, privind o proprietate a operelor de artă autentice: conținutul acestora prezintă totdeauna ceva interesant nu numai pentru un artist, ci în genere pentru om (în sensul că ideia „este universală, ea funcționând pretutindeni și etern"); de unde toate acestea, vom vedea la locul cuvenit.

Un sens absolut diferit are o altă definiție, înfățișată ca fiind

identică celei dintâi: „frumosul este unitatea ideii cu imaginea, deplina contopire a ideii şi imaginii" [10]. Această definiţie prezintă într'adevăr un indiciu esenţial, nu însă referitor la ideia frumosului în genere, ci la ceea ce denumim „capodopere"; o operă de artă va fi într'adevăr frumoasă numai atunci când artistul va reda absolut tot ceea ce a intenţionat să redea în ea. Desigur, un portret nu e bun decât atunci, când pictorul a reuşit să zugrăvească întocmai omul pe care a vrut să-l zugrăvească. „A zugrăvi **frumos** un chip" şi „a zugrăvi un chip **frumos**", — sunt două lucruri absolut diferite. La această caracteristică a operelor de artă va trebui să ne referim pentru a defini esenţa artei. Socot însă util să fac de pe acum observaţia că definiţia frumosului ca unitate a ideii cu imaginea, — această definiţie, ce nu are în vedere frumosul naturii celei vii, ci operele frumoase de artă, conţine tocmai embrionul sau rezultatul unei tendinţe, în virtutea căreia, estetica dă preferinţă deobicei frumosului din artă, şi nu frumosului din realitatea vie.

Ce reprezintă în esenţă frumosul, din moment ce el nu poate fi definit ca „unitate a ideii cu imaginea", sau ca „deplină manifestare a ideii într'un obiect individual"?

Lucrurile noi nu pot fi zidite atât de uşor, pe cât sunt distruse cele vechi şi este mult mai uşor să ataci decât să te aperi; este foarte posibil, prin urmare, ca părerea asupra esenţei frumosului, ce-mi pare mie justă, să nu fie satisfăcătoare pentru toată lumea; dacă însă concepţiile estetice, deduse din concepţiile actuale predominante asupra raportului dintre gândirea umană şi realitatea vie, vor mai fi rămas, totuşi, incomplete, unilaterale sau şubrede în expunerea mea, nădăjduesc că atari cusururi nu aparţin concepţiilor în sine, ci se datorează numai expunerii mele.

Sensaţia pe care frumosul o dă omului, constitue o mare bucurie ce seamănă cu bucuria pe care o resimţim în prezenţa unei fiinţe ce ne este dragă [1]). Frumosul ne place într'un mod desinteresat, îl admirăm şi ne bucurăm cu el, precum ne-am bu-

---

1) Am în vedere numai cele frumoase prin însăşi natura lor, şi nicidecum pentrucă au fost frumos zugrăvite de artă; obiectele şi fenomenele frumoase, şi nu zugrăvirea lor frumoasă în opera de artă; o operă de artă trezind plăceri estetice prin valoarea ei artistică, poate să stârnească totuşi un sentiment de mâhnire, sau chiar de desgust prin natura obiectului zugrăvit. De pildă, acesta este cazul multora dintre poeziile lui Lermontov şi aproape al tuturor operelor lui Gogol.

cura cu un om ce ne este drag. Rezultă deci că frumosul include ceva plăcut, drag sufletului nostru. Acest „ceva" trebue să fie însă extrem de cuprinzător, să fie în stare să se întruchipeze în formele cele mai variate, să fie extrem de universal, întrucât frumoase ne apar cele mai variate obiecte, ființe ce nu seamănă deloc unele cu altele.

Viața reprezintă tot ceea ce este mai general din câte îi sunt dragi omului și totodată și lucrul cel mai drag pe lume, adică, în sens mai imediat, viața pe care ar fi vrut s'o ducă, viața ce-i place; apoi și orice altă viață, pentrucă tot e mai bine să trăești, decât să nu trăești: toate ființele vii, prin însăși natura lor, se tem de pieire, de neant, iubesc viața. Așa dar cred că definiția [frumosului]: „frumosul este viața", „frumoasă este ființa, în care viața ne apare precum ar trebui să fie ea după concepțiile noastre, frumos este obiectul ce manifestă indicii de viață, sau ne aduce aminte de viață", — cred că această definiție dă o explicație satisfăcătoare pentru toate împrejurările care trezesc în noi sentimentul frumosului. Pentru a verifica cele de mai sus, să urmărim principalele manifestări ale frumosului în diferitele domenii ale realității.

„O viață bună", „o viață, precum trebue să fie", constă la oamenii din popor din a mânca pe săturate, a locui într'o casă bună, a dormi îndeajuns; totodată însă pentru oamenii dela țară noțiunea de „viață" include permanent și ideia de muncă: fără muncă nu poți trăi; ar fi chiar și plictisitor. Datorită unui trai îndestulat și muncind totodată mult dar nu până la istovire, un tânăr dela țară sau o fată tânără dela țară vor avea o culoare foarte fragedă a feței, obrajii rumeni, — prima condiție a frumuseții pentru concepțiile poporului de jos. Muncind mult, înzestrată deci cu o constituție robustă, o țărăncuță tânără, dar și mereu sătulă, va avea un trup îndesat, — deasemenea o condiție necesară a frumuseții rustice; o fată mondenă frumoasă, [subțirică, uscățivă], „semieterică", i s'ar părea omului dela țară „pirpirie" producându-i chiar o impresie neplăcută, întrucât el este obișnuit să vadă într'o ființă „slăbănoagă", urmările unei stări bolnăvicioase sau ale unei „soarte amare". Munca însă nu-ți dă posibilitatea de a te îngrășa: dacă o fată dela țară este grasă, atare împrejurare însemnează o stare bolnăvicioasă, este simptomul unei constituții „buhave", obezitatea fiind un cusur în ochii poporului; o țărăncuță frumoasă nu poate să aibă mânuțe și piciorușe mici, deoarece ea muncește mult; asemenea

atribute ale frumuseţii dealtminteri nici nu sunt pomenite în cântecele noastre. Intr'un cuvânt, descriind fetele frumoase, cântecele populare nu evidenţiază niciun indiciu de frumuseţe care să nu fie expresia unei stări de sănătate înfloritoare, precum şi a echilibrului de forţe din organism, urmare a unui trai îndestulat, împlinit prin muncă necurmată şi grea, fără a fi însă excesivă. Cu totul altfel se prezintă frumuseţea unei fete mondene: de câteva generaţii în familia ei s'a trăit fără a se munci cu braţele; când omul duce o viaţă inactivă, în extremităţile trupului său, curge prea puţin sânge; cu fiecare generaţie nouă, muşchii mâinilor şi picioarelor devin mai puţin viguroşi, iar oasele mai subţiri; ca o consecinţă inevitabilă, mâinile şi picioarele vor fi mai mici, trăsătură caracteristică a unei vieţi lipsite de muncă fizică, singurul mod de viaţă pe care îl concep clasele superioare ale societăţii; faptul că o femeie mondenă are mâini şi picioare mari se socoteşte drept indiciu al unei conformaţii defectuoase sau drept indiciu că nu face parte dintr'o familie distinsă şi veche. Pentru acelaşi motiv o femeie mondenă frumoasă trebue să aibă şi urechile mici. Migrena, precum se ştie e o boală interesantă, şi pe bună dreptate: din pricina lipsei de mişcare, sângele rămâne pe deantregul în organele mijlocii, scurgându-se spre creier; dealtminteri şi aşa sistemul nervos este destul de sensibilizat datorită slăbirii generale a organismului; rezultă, deci, în mod inevitabil, persistente dureri de cap şi diferite alte turburări nervoase; ce să-i faci? Boală interesantă, ba chiar de invidiat, de vreme ce este urmarea unui mod de viaţă, pe care-l socotim plăcut. Sănătatea nu-şi poate pierde, ce-i drept, niciodată valoarea pe care o are în ochii omului, căci şi în îndestulare şi în lux, este rău să trăeşti fără sănătate, astfel că obrajii rumeni şi frăgezimea înfloritoare a sănătăţii prezintă o aceeaşi atracţie şi pentru lumea mondenă; dar şi starea bolnăvicioasă, de slăbiciune, de moliciune, privirea galeşă, constitue în ochii ei un atribut al frumuseţii, fiind consecinţa unei vieţi de lux şi inactivitate. Paloarea, privirea galeşă, starea bolnăvicioasă mai au şi o altă semnificaţie pentru lumea mondenă: dacă un om dela ţară râvneşte la odihnă şi linişte, oamenii din societatea cultă, necunoscând nevoile materiale şi oboseala fizică, se simt, în schimb, deseori plictisiţi de trândăvia lor şi de lipsa unor griji materiale, căutând „senzaţii tari, emoţii, pasiuni", care dau colorit, varietate şi farmec vieţii mondene, atât de monotone şi incolore. Omul, însă, se consumă

iute, dedându-se unor sensaţii şi pasiuni înfocate: cum să nu rămână, dar, fermecat de paloarea şi privirea galeşă a unei femei frumoase, din moment ce paloarea şi privirea galeşă sunt un indiciu că „a avut o viaţă furtunoasă"?

„Ni-e dragă prospeţimea feţei —
Mărturie a tinereţii,
Dar şi mai dragă adesea ni se pare
Paloarea, semn de-alean şi frământare"

Dar dacă faptul de a aprecia o frumuseţe palidă şi bolnăvicioasă este indiciul unui gust artificial, depravat, orice om de o cultură autentică simte că viaţa veritabilă este viaţa minţii şi a inimii. Atare existenţă adevărată se întipăreşte în expresia feţei şi în modul cel mai vădit, în privire, astfel încât expresia feţei, despre care ne vorbesc atât de puţin cântecele populare, capătă o semnificaţie enormă în concepţiile asupra frumuseţii ce predomină în cercurile oamenilor culţi; deseori se întâmplă ca un om să ni se pară frumos, numai pentrucă are ochi frumoşi şi expresivi.

Am trecut în revistă, pe cât mi-a permis spaţiul, principalele atribute ale frumuseţii umane, despre care cred că ne dau cu toatele o impresie de frumos, tocmai pentrucă în ele constatăm manifestări ale vieţii, aşa precum o înţelegem. Va fi necesar acum să cercetăm latura opusă a lucrurilor, anume să analizăm din ce cauză poate fi un om urât.

Oricine va explica pricina urâţeniei corporale a unui om, prin faptul că el are o figură urâtă: „nu este bine făcut". Ştim că monstruozitatea este rezultatul unor boli sau al unor accidente, datorită cărora omul şi mai ales în prima perioadă a desvoltării lui poate fi cu uşurinţă desfigurat. Dacă viaţa cu manifestările ei reprezintă frumuseţea, este foarte firesc ca boala cu urmările ei să constitue urâţenia. Omul care nu este bine făcut poate fi şi el considerat un monstru, numai că într'o mai mică măsură, cauzele acestei alcătuiri defectuoase fiind, deşi mai atenuate, cam aceleaşi ca ale monstruozităţii. Gheboşenia rezultă din împrejurări nenorocite ivite în prima fază a desvoltării omului; gârbovirea nu este, însă, decât un fel de cocoşare, mai redusă doar şi datorită aceloraşi cauze. In genere omul care nu este bine făcut poate fi, întrucâtva, socotit drept un om desfigurat; corpul lui nu evocă viaţa şi nici o desvoltare fericită, ci condiţiuni grele şi împrejurări defavorabile desvoltării. Dela

aprecierea generală a corpului, să trecem la aprecierea feţei. Trăsăturile feţei pot să fie urâte în sine, sau prin expresia lor. Ne displace o expresie „rea", „neplăcută", de pe faţa unei persoane pentrucă răutatea este tocmai veninul ce ne otrăveşte viaţa. De cele mai multe ori, însă, faţa unei persoane nu este „urâtă" prin expresia pe care o are, ci prin înseşi trăsăturile ei: trăsăturile feţei pot să fie urâte atunci când oasele faciale sunt prost rânduite, când cartilagiile şi muşchii, în procesul lor de desvoltare, capătă mai mult sau mai puţin pecetea monstruozităţii, adică atunci când prima fază a desvoltării omului se desfăşoară în condiţiuni defavorabile.

Ar fi absolut inutil să ne lansăm într'o amănunţită argumentare a ideii că, din regnul animal, unui om i se pare frumos tot ceea ce exprimă, după concepţiile sale antropomorfice, noţiunea unei vieţi proaspete, pline de sănătate şi de vigoare. La mamifere, a căror constituţie, ochii noştri o socotesc mai apropiată de înfăţişarea omului, impresii de frumuseţe ne sunt oferite de formele rotunde şi pline, de prospeţime; graţia mişcărilor ni se pare frumoasă, pentrucă mişcările unei fiinţe sunt graţioase atunci când fiinţa este „bine făcută", când adică seamănă cu un om bine făcut, şi nu cu un monstru. Impresiile de urâţenie sunt produse de tot ceea ce ne apare ca „stângaci", adică într'o oarecare măsură monstruos, după părerile noastre,' care sunt peste tot în căutarea unei asemănări oarecare cu omul [stângăcia, după părerile noastre, e un soi de monstruozitate]. Infăţişarea crocodilului, şopârlei, broaştei ţestoase, [broaştei], ne aminteşte de mamifere, însă într'un mod monstruos, denaturat şi absurd, astfel încât şopârla şi broasca ţestoasă sunt respingătoare. La înfăţişarea neplăcută a broaştei se mai asociază şi faptul că acest animal este acoperit cu o mucozitate rece, cu care în genere sunt acoperite cadavrele; broasca devine, astfel, şi mai respingătoare.

Ar fi inutil să insistăm mai mult asupra faptului că la plante ne place frăgezimea culorii şi bogăţia luxuriantă a formelor, care vădesc o viaţă proaspătă, plină de vigoare. O plantă ofilită este urâtă, precum urâtă este şi o plantă cu prea puţină sevă vitală.

In afară de aceasta, sgomotul şi mişcările animalelor ne amintesc sgomotul şi mişcarea vieţii omeneşti; într'o măsură oarecare viaţa ne este deopotrivă amintită de murmurul plantelor şi legănarea ramurilor lor, precum şi de frunzele în veşnic

freamăt; iată deci un nou izvor de frumuseţe, pentru noi, în regnul vegetal şi animal; un peisaj este frumos atunci când e animat.

Consider că ar fi inutil să urmăresc amănunţit, prin exemple luate din diferitele regnuri ale naturii, ideia că frumosul este însăşi viaţa, sau, mai precis, acea viaţă ce-l evocă pe om şi existenţa umană, întrucât [şi Hegel şi Fischer susţin mereu] că frumosul în natură este tot ceea ce ne aminteşte de fiinţa umană (sau, exprimându-ne în terminologia lui Hegel, prevesteşte personalitatea), afirmând că frumosul din natură n'are semnificaţia frumosului, decât ca o aluzie la om [mare, profundă ideie! Oh, cât de splendidă ar fi fost estetica lui Hegel, dacă această ideie minunat desvoltată în cuprinsul ei i-ar fi servit ca fundament în locul fantasticei căutări îndreptate spre plenitudinea de manifestare a ideii!] [Şi] arătând, deci, că frumosul din om este viaţa, nu mai trebue să dovedim că şi frumosul din toate celelalte domenii ale realităţii, adică ceea ce, în ochii omului, nu dobândeşte atare calitate decât pentrucă reprezintă o aluzie la frumosul din om şi din existenţa acestuia, — este deopotrivă viaţa.

Trebue neapărat să adăugăm că omul priveşte în general natura cu ochi de stăpân, apărându-i sub un aspect frumos, pe pământ, toate cele ce oferă fericire şi mulţumire existenţei umane. Incântător, minunat e soarele, lumina zilei, printre altele, tocmai pentrucă reprezintă izvorul întregii vieţi din natură şi deasemenea pentrucă are o înrâurire binefăcătoare şi directă asupra funcţiunilor vitale ale omului, ridicând tonalitatea activităţii sale organice şi având, deci, o influenţă favorabilă şi asupra bunei dispoziţii a spiritului nostru.

[S'ar putea chiar susţine în genere, atunci când citim în estetica lui Hegel pasagiile care tratează despre frumosul din realitate, părerea că în mod inconştient el descoperea frumosul din natură în tot ce evocă viaţa, în timp ce, în mod conştient, considera frumosul ca o manifestare deplină a ideii. Fischer, în capitolul „Despre frumosul din natură", susţine mereu că frumosul nu poate fi decât tot ceea ce este viu sau pare să fie viu. Chiar şi în decursul expunerii ideii despre frumos, foarte des se poate întâlni, la Hegel, cuvântul „viaţă" astfel încât] până la urmă ne-am putea pune întrebarea dacă există cumva vreo deosebire esenţială între definiţia noastră: „frumosul este viaţa" şi [definiţia lui Hegel]: „frumosul este [deplina] unitate a ideii cu imaginea"? Cu atât mai firesc se naşte această întrebare, cu cât prin „ideie" [Hegel] înţelege „noţiunea generală, determina-

tă de toate amănuntele existenței sale reale", între noțiunea ideii și cea a vieții (sau mai exact, noțiunea forței vitale) fiind deci o legătură directă. Definiția pe care o propunem nu este ea oare, numai o simplă transpunere într'un limbaj obișnuit a celor expuse în termeni specifici filosofiei speculative prin definiția predominantă?

Vom vedea că există o deosebire esențială între primul și celălalt mod de a concepe frumosul. Definind noțiunea frumosului ca deplina manifestare a ideii într'o anumită ființă, vom ajunge în mod necesar la concluzia: „frumosul din realitate nu este decât o aparență introdusă de fantezia noastră"; va urma deci că „fantezia noastră este aceea care creează, de fapt, frumosul, în timp ce în realitate (sau, după Hegel, în natură) frumosul autentic nu există"; din faptul că în natură nu există frumosul autentic, va rezulta că „arta izvorăște din tendința omului de a corija defectele frumosului din realitatea obiectivă" și că „frumosul creat de artă este superior frumosului din realitatea obiectivă" [12], — toate concepțiile de mai sus reprezentând esența [esteticii lui Hegel, fără a se fi ivit aci] din întâmplare, ci în virtutea strictei desvoltări logice a noțiunii fundamentale de frumos.

Dimpotrivă, din definiția „frumosul este viața", va urma că frumusețea autentică și sublimă nu este frumusețea creată de artă, ci tocmai cea întâlnită de om în lumea realității; frumusețea din realitate fiind privită din acest punct de vedere, va trebui să i se atribue artei o obârșie absolut diferită; pentru aceste motive rolul esențial al artei se va înfățișa și el într'o lumină cu totul diferită.

[Așa dar, cele două definiții deosebite determină două concepții absolut diferite asupra frumosului din realitatea obiectivă, asupra raportului dintre fantezie și realitate și asupra esenței artei. De pe urma acestor definiții rezultă două sisteme estetice absolut diferite; pentrucă una dintre definiții, propusă de noi, ridică la rangul de ideie fundamentală ceea ce în cazul celei de a doua definiții, admise de toată lumea, răzbate, ce-i drept, în sistemul estetic amintit, dar, răzbătând în pofida tendinței esențiale a acesteia este înnăbușită de concepții contrarii, piere aproape fără să dea rod. Definiția propusă de noi promovează calitățile și frumosul realității la rangul de ideie fundamentală a esteticii].

Trebue să spunem, prin urmare, că noua concepție despre esența frumosului, ce rezultă din concepțiile generale asupra ra-

portului dintre lumea reală şi cea imaginară, care se deosebesc cu desăvârşire de cele predominante odinioară în ştiinţă, dând naştere unui sistem estetic, care deasemenea se deosebeşte într'un mod esenţial de sistemele ce au predominat în ultima vreme, se deosebeşte, la rândul ei în mod fundamental de concepţiile anterioare asupra esenţei frumosului. Cu toate acestea noua concepţie [nu este străină de cele vechi şi nici n'a luat fiinţă în afara domeniului pur ştiinţific, ea] reprezentând desvoltarea lor necesară. [Semnificaţia ei este conturată îndeajuns prin aceste relaţiuni]. Vom putea vedea în permanenţă deosebirea esenţială dintre sistemul estetic propus de noi şi cel predominant; pentru a indica însă punctul lor de intimă înrudire, vom spune că noua concepţie explică fapte extrem de importante din domeniul esteticului, care fuseseră scoase în evidenţă de sistemul precedent. Astfel, de pildă, din definiţia „frumosul este viaţa" reiese clar de ce nu există idei abstracte în domeniul frumosului, ci doar făpturi individuale, căci viaţa n'o putem vedea manifestându-se decât în făpturi reale, vii, — ideile abstracte, generale, nefăcând parte din domeniul vieţii.

Cât priveşte deosebirea esenţială dintre vechea concepţie a frumosului şi cea propusă de noi, ea se evidenţiază, după cum am mai spus-o, la fiece pas; prima dovadă a acestui fapt ni se înfăţişează în modul cum este conceput raportul dintre frumos — şi sublim şi comic, sublimul şi comicul fiind considerate în sistemul estetic predominant ca fiind numai variante subordonate ale frumosului, rezultând din diferitele raporturi existente între cei doi factori constitutivi ai frumosului: ideia şi imaginea. [In sistemul lui Hegel] unitatea pură a ideii cu imaginea constitue tocmai ceea ce se numeşte frumosul propriu zis; nu însă totdeauna se întâmplă să existe un echilibru între ideie şi imagine: câteodată ideia precumpăneşte asupra imaginii şi, înfăţişându-ni-se în universalitatea şi infinitatea ei, ne transportă în domeniul ideii absolute, în domeniul infinitului, — alcătuind ceea ce se numeşte sublimul **(das Erhabene)**; alteori imaginea înnăbuşă ideia, o denaturează, — alcătuind comicul **(das Komische)**. [Sublimul şi comicul constitue astfel două manifestări unilaterale ale frumosului].

Criticând ideia de fond, va trebui să analizăm şi concepţiile ce rezultă din această ideie, va trebui să cercetăm esenţa sublimului şi a comicului, precum şi raportul dintre ele şi frumos.

Sistemul estetic predominant ne oferă două definiţii ale sublimului, precum ne-a dat şi două definiţii ale frumosului. „Subli-

mul este precumpănirea ideii asupra formei“ şi „sublimul este manifestarea absolutului“. Aceste două definiţii sunt, în fond, absolut diferite, precum am constatat că sunt în mod esenţial diferite şi cele două definiţii ale frumosului, pe care le formulează sistemul predominant; într'adevăr, precumpănirea ideii asupra formei nu dă naştere noţiunii propriu zise a sublimului, ci noţiunii „vagului, nedeterminatului“, precum şi noţiunii „urâtului“ (das Hässliche), [după cum desvoltă minunat această ideie unul dintre cei mai moderni esteticieni, Fischer, în tratatul său asupra sublimului şi în introducerea tratatului său asupra comicului]; totodată însă formula „sublimul este tot ceea ce trezeşte în noi (sau [folosind terminologia şcolii lui Hegel]: ceea ce manifestă în sine) ideia infinitului“, rămâne definiţia sublimului propriu zis. Iată de ce fiecare dintre aceste două definiţii trebue să fie analizate în parte.

Va fi foarte uşor să arătăm că definiţia: „sublimul este precumpănirea ideii asupra imaginii“ este inaplicabilă noţiunii sublimului, după ce însuşi Fischer, care o adoptă, a făcut acest lucru, explicând că din precumpănirea ideii asupra imaginii (sau, exprimând aceeaşi ideie în termeni obişnuiţi: din precăderea obţinută de forţa ce se manifestă într'un obiect asupra tuturor forţelor ce o stingheresc, iar în natura organică, asupra legilor organismului care-i opun tendinţe refractare), rezultă urâtul sau nedeterminatul. Ambele aceste noţiuni sunt absolut diferite de noţiunea sublimului. Cu drept cuvânt, urâtul, când este groaznic, poate să fie sublim; este adevărat că o vagă determinare sporeşte impresia sublimului, stârnită de ceva îngrozitor sau imens; atunci însă când urâtul nu este groaznic, pare pur şi simplu respingător sau nefrumos; vagul, nedeterminatul nu stârneşte nicio impresiune estetică, atunci când nu este imens sau îngrozitor. Urâţenia sau vaga determinare nu caracterizează chiar toate genurile sublimului; urâtul şi nedeterminatul n'au totdeauna un caracter sublim. Este evident că aceste noţiuni se deosebesc de noţiunea sublimului. „Precumpănirea ideii asupra formei“ se încadrează, strict vorbind, în categoria faptelor din lumea morală şi a fenomenelor din lumea materială caracterizate prin aceea că obiectul se distruge din cauza unui surplus de forţe proprii; incontestabil, aceste fenomene au deseori un caracter cât se poate de sublim, însă numai atunci când forţele ce distrug vasul în care sunt închise au avut mai dinainte un caracter sublim, sau atunci când obiectul, pe cale de a fi distrus de aceste forţe,

ne apare ca fiind sublim, independent chiar de faptul că se nimicește prin propriile sale forțe. Altfel nici nu va putea fi vorba de sublim. Atunci când cascada Niagara, măcinând stâncile ce dau naștere cascadei, se va fi nimicit prin presiunea propriilor sale forțe; atunci când Alexandru Macedon piere datorită surplusului său de energie sau Roma cade datorită propriei ei poveri avem în fața noastră fenomene sublime, dar numai pentrucă și cascada Niagara, și Imperiul Roman, și personalitatea lui Alexandru Macedon se încadrează oricum în domeniul sublimului; cum e viața, așa e și moartea; decăderea unui fenomen are aceeași amploare ca și acțiunile ce au precedat-o. Taina sublimului nu constă, în aceste cazuri, din „precumpănirea ideii asupra fenomenului", ci din însuși caracterul fenomenului; prăbușirea nu capătă caracterul ei sublim decât datorită măreției fenomenului ce se prăbușește. Dispariția în sine datorită precumpănirii forței interioare asupra manifestării ei trecătoare, încă nu constitue un criteriu al sublimului. „Precumpănirea ideii asupra formei" se manifestă în modul cel mai clar în cazul embrionului frunzei, care crescând, sfâșie învelișul mugurelui ce i-a dat naștere: acest fenomen nu se încadrează însă nicidecum în categoria fenomenelor sublime. „Precumpănirea ideii asupra formei", pieirea obiectului însuși datorită surplusului de forțe ce se desvoltă în el, delimitează forma așa zisă negativă a sublimului față de cea pozitivă. Sublimul negativ, ce-i drept, este superior sublimului pozitiv; trebue prin urmare să convenim, că „precumpănirea ideii asupra formei" sporește efectul sublimului, după cum acesta poate spori și datorită multor altor împrejurări, de pildă, singularizarea fenomenului sublim (o piramidă într'un câmp deschis apare ca fiind mai măreață, decât dacă s'ar găsi printre alte construcții uriașe; printre dealuri înalte, măreția ei ar dispare); o împrejurare însă ce sporește un anumit efect nu constitue chiar sorgintea acestui efect; pe de altă parte, precumpănirea ideii asupra imaginii, a forței asupra fenomenului, foarte adeseori nu intervine în sublimul pozitiv. Orice curs de estetică abundă în exemple de acest fel.

Să trecem la cealaltă definiție a sublimului: [folosind limbajul lui Hegel], „sublimul este manifestarea ideii infinitului" sau, exprimând această formulă filosofică într'un limbaj mai obișnuit: „sublimul este tot ceea ce trezește în noi ideia infinitului". O ochire cât de fugitivă asupra modului în care se tratează despre noțiunea sublimului în manualele moderne de este-

tică, ne convinge că atare definiţie constitue esenţa concepţiei [hegeliene] a sublimului; [va trebui deci să acord mai multă atenţie acestei chestiuni]. Mai mult încă, ideia că fenomenele sublime stârnesc în om presimţirea infinitului predomină şi în concepţiile oamenilor străini de doctrinele ştiinţifice severe; rareori se poate găsi o lucrare în care să nu fie exprimată această ideie de îndată ce se prezintă un pretext, oricât de îndepărtat; aproape în orice descriere a unui peisaj măreţ, în orice istorisire a unui eveniment oarecare, [imens şi mai ales] îngrozitor, se poate găsi asemenea digresiune sau exemplificare. Trebue să acordăm deci mai multă atenţie concepţiei că măreţul stârneşte ideia absolutului, decât concepţiei anterioare întemeiate pe o precumpănire a ideii asupra imaginii, concepţie pe care a fost suficient s'o criticăm în câteva cuvinte.

Din păcate, nu e locul acum să analizăm ideia „absolutului" sau a infinitului şi să arătăm adevărata semnificaţie a absolutului în domeniul concepţiilor metafizice; numai înţelegând această semnificaţie, vom sezisa toată inconsistenţa identificării sublimului cu infinitul. Totuşi, chiar fără să ne lansăm în desbateri metafizice, putem constata din fapte, că noţiunea infinitului, oricum am înţelege-o, nu implică totdeauna, sau mai bine zis aproape niciodată nu implică noţiunea sublimului. Observând strict şi imparţial ce anume se petrece în noi, atunci când contemplăm un fenomen sublim, ne vom convinge că [:] 1) sublim ne apare însuşi obiectul, şi nu oarecare gânduri stârnite de acest obiect; astfel, de pildă, măreţ ca atare e Cazbecul, măreaţă ca atare e marea, măreaţă ca atare e personalitatea lui Cezar sau a lui Caton. Desigur, contemplând unele obiecte sublime, ne pot veni în minte diferite idei, care să sporească impresia ce ne-o fac aceste obiecte, faptul însă, că se trezesc în noi asemenea idei sau nu, e o simplă întâmplare, obiectul rămânând sublim independent de toate acestea; gânduri şi amintiri, care să sporească o sensaţie se pot ivi în legătură cu orice sensaţie, ele însă nu sunt decât un efect, şi nu cauza sensaţiei iniţiale; şi dacă, meditând asupra faptei curajoase a lui Mucius Scaevola, ajung la ideia: „da, nemărginită este forţa patriotismului", atare ideie nu reprezintă decât efectul impresiei stârnite în mine, independent de ideia mai sus formulată, de însăşi fapta lui Mucius Scaevola, iar nu cauza acestei impresii; şi, tot aşa, ideia că „nu există nimic mai frumos decât omul pe pământ", ideie ce-mi poate veni în minte, în timp ce stau, furat de gânduri, în faţa reprezentării picturale a unui chip minunat, nu este cauza faptului că sunt

cuprins de admirație în fața splendorii acestui chip, ci efectul faptului că acest chip mi-a apărut [minunat], mai înainte de a-mi fi trecut prin minte atare ideie și independent de ea. Așa dar, chiar dacă am fi de acord asupra faptului că întotdeauna contemplarea sublimului trezește în noi ideia infinitului, în privința sublimului, care nu rezultă deci din această ideie, ci doar îi dă naștere, trebue să existe o altă explicație a înrâuririi pe care el o exercită asupra noastră. Analizând însă reprezentarea pe care o avem despre un obiect sublim, descoperim 2) că foarte des un obiect ne apare ca fiind sublim, fără să ni se pară în același timp, câtuși de puțin nemărginit și rămânând în categoric contrast cu noțiunea nemărginitului. Mont-Blanc de pildă sau Cazbec, ne apar ca fiind niște culmi sublime mărețe; nimeni nu se va gândi însă, în contrazicere cu mărturia ochilor noștri, să vadă în aceste culmi ceva nemărginit sau incomensurabil. Marea pare nețărmurită... când nu i se văd țărmurile; toți esteticienii susțin însă (și pe bună dreptate), că marea face o impresie mult mai măreață atunci când țărmul ei este vizibil, decât atunci când nu se vede deloc. Iată un fapt, care vădește că ideia sublimului nu numai că nu se naște din cea a nemărginitului, dar poate fi (și deseori este) chiar în contradicție cu ea, condițiile nemărginitului putând fi defavorabile impresiei de sublim. Să pășim mai departe și să trecem în revistă un șir de fenomene mărețe, ținând seama de amploarea efectului pe care-l produc ele în sensul trezirii sentimentului sublim. Furtuna e unul dintre cele mai mărețe fenomene ale naturii; ar trebui totuși să avem o imaginație prea exaltată [și împovărată cu idei preconcepute], pentru a întrevedea vreo legătură între deslănțuirea furtunii și noțiunea infinitului. Cădem în extaz în timpul unei furtuni, gândindu-ne, în acest timp, doar la furtuna ce s'a stârnit. „In timpul furtunii, însă, omul își simte propria lui neputință în fața forțelor naturii, el are impresia că forțele naturii îi depășesc infinit puterile". Avem impresia, ce-i drept, că forțele furtunii depășesc într'un chip extraordinar propriile noastre forțe; dacă însă un fenomen îi apare omului de nebiruit, nu rezultă câtuși de puțin de aci că atare fenomen trebue să ne producă o impresie de incomensurabil și de infinită forță. Dimpotrivă, contemplând furtuna, omul nicio clipă nu uită că ea este neputincioasă în fața pământului, că prima movilă, oricât de mică, va respinge, neclintită, presiunea uraganului, toate loviturile de trăsnet. Lovitura de trăsnet poate, ce-i drept, să ucidă un om; ei și? Nu datorită acestei idei îmi apare furtuna sub un aspect măreț. Privind cum se în-

vârtesc aripile unei mori de vânt, îmi dau seama tot atât de bine că, atingându-mă, aripa morii mă va frânge ca pe o surcea, „îmi dau seama de neputința mea în fața forței“ pe care o are aripa morii; cu toate acestea este puțin probabil ca priveliștea unei mori de vânt, ce se învârtește, să-i dea cuiva sensația de sublim. „Nu mă simt, însă, în primejdie în acest caz; știu că aripa morii nu mă va atinge; nu simt groază, ca în timpul furtunii", ceea ce este foarte adevărat; de data aceasta, însă, nici pe departe nu mai poate fi vorba de cele afirmate anterior; acum se afirmă că „sublimul este ceva teribil, îngrozitor“. Să analizăm această definiție a „sublimului forțelor naturii", pe care într'adevăr o găsim în tratatele de estetică. Foarte des, ce-i drept, îngrozitorul poate fi sublim; nu chiar întotdeauna, însă, este sublim; șarpele cu clopoței, scorpionul, tarantula [13], sunt jivine mai îngrozitoare decât leul; ele sunt însă, respingător de groaznice, iar nu sublim de groaznice. Simțământul groazei poate spori sensația de sublim, groaza și sublimul sunt, totuși, două noțiuni absolut diferite. Să continuăm, însă, a trece în revistă fenomenele mărețe. N'am putea descoperi în natură nimic care să evoce în mod direct nemărginirea; împotriva concluziei ce se impune s'ar putea argumenta că „adevăratul sublim nu se află în natură, ci în însăși ființa omului“; să admitem acest lucru, deși există și în natură foarte multe fenomene într'adevăr sublime. De ce dar ni se pare „sublimă“ o dragoste „nemărginită“ sau un acces de mânie „turbată“? Oare pentrucă aceste porniri sunt „irezistibile“ încât „prin inexistența vreunei stavile posibile trezesc ideia nemărginitului“? Dacă ar fi așa, cu mult mai irezistibilă este necesitatea de a dormi: nici cel mai pasionat amant nu ar putea rezista patru nopți dearândul fără somn; mult mai irezistibilă decât năzuința de „a iubi“ [(adică de a fi îndrăgostit până la nebunie, întrucât asemenea iubire ne este înfățișată deobicei în romanele patetice și despre ea anume se vorbește în manualele de estetică)], este nevoia de a mânca și bea: iată o necesitate într'adevăr nemărginită, căci nu există om care să nu-i recunoască puterea, în timp ce foarte multă lume nici ideie n'are despre ce este dragostea; datorită acestei necesități se înfăptuesc mult mai multe acte eroice și mult mai dificile, decât datorită „atotputernicei“ dragoste. De ce dar gândul la mâncare și băutură nu este sublim, pe când ideia dragostei este sublimă? Irezistibil nu înseamnă sublim; nemărginirea și infinitul nu implică câtuși de puțin ideia măreției.

Cu greu ar mai putea fi împărtăşită, după cele de mai sus părerea că „sublimul este precumpănirea ideii asupra formei"; sau că „esenţa sublimului constă în trezirea ideii de infinit." In ce constă, atunci, atare esenţă? O foarte simplă definiţie a sublimului va cuprinde pare-se în întregime şi va lămuri îndeajuns toate fenomenele din acest domeniu.

„Sublimul este tot ceea ce depăşeşte cu mult orice termen al nostru de comparaţie". „Un obiect sublim — este obiectul ce depăşeşte cu mult, prin proporţiile lui, obiectele cu care-l comparăm; este sublim un fenomen cu mult mai viguros decât celelalte fenomene, cu care-l comparăm".

Mont-Blanc şi Cazbec, iată nişte munţi măreţi, întrucât sunt colosali faţă de munţii obişnuiţi şi colinele pe care le vedem în mod curent; este „măreaţă" o pădure de douăzeci de ori mai înaltă decât pomii şi salcâmii noştri şi de o mie de ori mai uriaşă decât livezile şi dumbrăvile noastre; Volga este mult mai largă decât [infima] Tverţă sau decât Cliazma; suprafaţa netedă a mării este incomparabil mai vastă decât aceea a iazurilor şi micilor lacuri, pe care le întâlneşte neîncetat drumeţul; valurile mării sunt mult mai înalte decât valurile acestor lacuri; iată de ce o furtună pe mare constitue un fenomen sublim, chiar dacă n'ar exista nicio primejdie pentru nimeni; iureşul violent al furtunii este de o sută de ori mai puternic decât un vânt obişnuit, iar sgomotul şi urletele produse sunt mult mai puternice decât sgomotul şi şuieratul unui vânt viguros dar obişnuit; pe vreme de furtună cerul se întunecă, lumina obişnuită a zilei scade, iar întunecimea ajunge până la opacitate; fulgerul este mult mai orbitor decât orice lumină, — împrejurări care prefac furtuna într'un fenomen sublim. Dragostea este mult mai puternică decât calculele noastre mărunte şi impulsiunile noastre zilnice; mult mai puternice decât acestea sunt, deopotrivă, mânia, gelozia, precum şi orice pasiune în general, — iată de ce pasiunea este un fenomen sublim. Iuliu Cezar, Othello, Desdemona, Ofelia, sunt tot atâtea personalităţi sublime; pentrucă Iuliu Cezar [ne apare prin inteligenţa şi caracterul său ca fiind o personalitate mult mai puternică decât oamenii de rând iar] ca om de stat şi conducător de oaste cu mult superior tuturor conducătorilor de oaste şi oamenilor de stat din timpul său. Othello iubeşte şi este mistuit de gelozie într'un chip mult mai puternic decât oamenii de rând; Desdemona şi Ofelia iubesc şi suferă cu un devotament pe care nu l-ar putea vădi orice femeie. [Desdemona suferă şi moare dovedind un asemenea devotament în

dragoste cum nu poate fi întâlnit la fiece pas]. „Cu mult mai mult, cu mult mai puternic", — iată trăsătura caracteristică a sublimului.

Trebue să adaug că în locul termenului „sublim" (das Erhabene) ar fi mult mai simplu, mai caracteristic şi mai potrivit să spunem „mare" (das Grosse). Iuliu Cezar, Marius nu sunt caractere „sublime", ci caractere „mari". Sublimul moral nu este decât un mod particular al generalităţii fenomenelor mari.

Cercetând cele mai bune manuale de estetică, ne vom putea uşor convinge că în scurta noastră expunere, au fost incluse în sfera noţiunii sublimului sau marelui, pe care noi am adoptat-o, principalele varietăţi ale unor atari fenomene, [iar dacă expunerea noastră n'a ocupat decât foarte puţin spaţiu, această împrejurare se datoreşte exclusiv faptului că explicaţiile aduse nu necesită, datorită simplicităţii lor extraordinare, desvoltări mai amănunţite. Văzând în această simplicitate o chezăşie a adevărului explicaţiilor date, ne] rămâne să arătăm în ce raport se află concepţia noastră asupra esenţei sublimului faţă de ideile asemănătoare expuse în manualele de estetică, ce se bucură de renume în prezent.

Faptul că „înălţimea" nu este decât un efect al superiorităţii vădite faţă de cele înconjurătoare, este indicat şi de Kant [Hegel, Fischer]: „înălţimea din spaţiu — afirmă aceştia — rezultă dintr'o comparaţie cu obiectele înconjurătoare; în acest scop obiectul înalt trebue să prezinte uşoare accidente, care să ne ofere posibilitatea de a socoti comparativ de câte ori este el mai mare decât obiectele înconjurătoare, de câte ori este mai mare, de pildă, un munte decât copacul ce creşte pe el. Socoteala ar fi atât de lungă încât i-am pierde firul mai înainte de a ajunge la capăt; terminând-o în cele din urmă, va trebui s'o luăm iar dela început, pentrucă n'am putut socoti totul şi vom reface calculele, dar tot fără succes. Dobândim astfel, până la sfârşit impresia că muntele este nemăsurat de mare, infinit de mare". — „Pentru ca un obiect să pară înalt este necesară comparaţia cu obiectele înconjurătoare", — iată o ideie foarte apropiată de concepţia asupra caracterului fundamental al sublimului, pe care am adoptat-o. De obicei însă ea se aplică numai în cazul sublimului din spaţiu, în timp ce ar trebui să fie aplicată deopotrivă tuturor genurilor sublimului; se spune de obicei: „sublimul constă în precumpănirea ideii asupra formei, şi pe treptele inferioare ale sublimului această precumpănire poate fi constatată prin compararea mărimii obiectului cu obiectele dimpre-

jur"; suntem de părere că trebue să spunem: „superioritatea celor mari (sau sublime) față de cele mici și de rând constă în mărimea deosebită a dimensiunilor (sublimul în spațiu sau în timp) sau în mărimea deosebită a forțelor (sublimul forțelor din natură și sublimul uman)". Dela treapta de indiciu secundar și particular al sublimului, compararea și superioritatea ca mărime trebue să fie ridicată la rangul de ideie principală și generală a definirii sublimului.

Așa dar concepția sublimului pe care o adoptăm se află în același raport față de definiția lui obișnuită, ca și concepția noastră asupra esenței frumosului față de punctul de vedere precedent, — în ambele cazuri, fiind ridicate la rangul de principiu general și esențial cele socotite mai înainte ca un indiciu particular și secundar, adică cele ce erau eclipsate, pentru atenția noastră, de alte noțiuni, pe care noi le respingem ca accesorii. In virtutea punctului de vedere modificat, sublimul ni se prezintă, asemeni frumosului, ca un fenomen mai independent și totuși mai apropiat de om decât părea înainte. Totodată concepția noastră asupra esenței sublimului admite realitatea de fapt a acestuia, în timp ce concepția, a cărei netemeinicie am căutat s'o dovedim, consideră chiar și sublimul din realitate, ca o aparență doar atribuită lucrurilor și fenomenelor obiective de către vederile omului: esteticienii moderni sunt de părere că sublimul din realitate pare doar a fi sublim, datorită amestecului fantaziei noastre, care amplifică la infinit volumul ori forța obiectului sau fenomenului sublim. Intr'adevăr, dacă sublimul este în esență infinit, rezultă că el nu există în lumea accesibilă simțurilor și spiritului nostru. [Definiția: „mărețul este ceva de mai mari proporții decât obiectele și fenomenele obișnuite" face inutilă intervenția fantaziei, înfrumusețarea realității prin intermediul acesteia. Cel ce acceptă această definiție, susține că în natură și în ființa umană există sublimul autentic].

Dacă în definițiile frumosului și sublimului pe care le adoptăm, frumosul și sublimul nu depind de fantazie, totodată aceste definiții pun în primul plan raportul dintre om în genere și concepțiile lui pe de o parte, și obiectele și fenomenele pe care omul le consideră frumoase și sublime pe de alta: frumosul este tot ceea ce ne înfățișează viața precum o înțelegem și o dorim noi, precum ne bucură ea pe noi; mărețul este tot ceea ce depășește în mărime obiectele, cu care noi îl comparăm. Dimpotrivă, din obișnuitele definiții [hegeliene], în virtutea unei contradicții ciudate, rezultă: frumosul și mărețul sunt introduse în realitate de con-

cepţiile omului asupra lucrurilor, sunt create de om, fără să aibă, însă, nicio legătură cu concepţiile omului, cu punctul lui de vedere asupra lucrurilor. Este clar că definiţiile frumosului şi sublimului, care ni se par a fi juste, spulberă legătura directă a acestor noţiuni subordonate reciproc prin definiţiile: „frumosul este echilibrul dintre ideie şi imagine" şi „sublimul este precumpănirea ideii asupra imaginii". Intr'adevăr, acceptând definiţiile: „frumosul este viaţa", „sublimul este orice depăşeşte prin mărime alte lucruri apropiate sau asemănătoare", va trebui să admitem că frumosul şi sublimul sunt noţiuni absolut diferite, nesubordonate reciproc, ci doar subordonate amândouă unei singure noţiuni comune, foarte depărtate de aşa zisele noţiuni estetice, anume celei de: „interesant".

Prin urmare dacă estetica este prin conţinutul ei ştiinţa frumosului, ea nu ar fi îndreptăţită să aibă ca obiect şi sublimul, precum nu ar fi îndreptăţită să aibă ca obiect binele, veritabilul, etc. Dacă însă înţelegem prin estetică ştiinţa artei, ea va trebui desigur să aibă ca obiect şi sublimul, deoarece sublimul face parte din domeniul artei.

Vorbind, însă, despre sublim, până acum încă nu ne-am referit la tragic, care este considerat în genere ca cel mai înalt şi mai profund gen al sublimului. Concepţiile asupra tragicului, ce predomină acum în ştiinţă [sunt foarte puţin cunoscute publicului care nu urmăreşte în mod special evoluţia gândirii speculative; ele însă] joacă un rol foarte serios nu numai în estetică, ci şi în multe alte ştiinţe (de pildă, în istorie), se contopesc chiar cu concepţiile curente asupra vieţii [şi, deşi foarte vag cunoscute, sunt foarte răspândite]. Socot, în consecinţă, că nu va fi inutil să le prezint mai amănunţit, pentru a-mi motiva critica. In expunerea pe care o voi face, îl voi urma cu stricteţe pe Fischer, a cărui estetică este considerată azi drept cea mai bună din Germania.

„Subiectul este, prin natura lui, o fiinţă activă. Acţionând, el îşi transferă voinţa în lumea exterioară, venind astfel în conflict cu legea necesităţii, care domină în lumea exterioară. Acţiunea subiectului poartă însă în mod inevitabil pecetea mărginirii individuale, ea violând în consecinţă unitatea absolută a conexităţii obiective a universului. Acest ultraj constitue o vină **(die Schuld)**, ce se reflectă asupra subiectului prin faptul că lumea exterioară este turburată în conexitatea ei unitară de acţiunea subiectului, astfel încât o faptă oarecare a subiectului atrage după sine un şir imens şi neprevăzut de consecinţe, în care su-

biectul nu-şi mai recunoaşte fapta şi voinţa proprie; subiectul trebue totuşi să admită legătura inevitabilă dintre fapta lui şi toate fenomenele ce-i urmează acesteia şi să se simtă răspunzător de cele ce se întâmplă. Răspunderea pe care o poartă, pentru un lucru pe care l-a făcut fără să-l dorească totuşi, are pentru subiect ca urmare suferinţa, — adică expresia reacţiunii lucrurilor din lumea exterioară tulburată din mersul lor, de acţiunea celui ce a provocat această tulburare. Necesitatea acestei reacţiuni şi a suferinţei sporeşte prin aceea că subiectul ameninţat prevede consecinţele, îşi prevede răul, şi totuşi i se expune datorită tocmai mijloacelor prin care voia să-l evite. Suferinţa poate să se mărească până a provoca pieirea subiectului şi a cauzei lui. Cauza subiectului însă nu piere decât în aparenţă, iar nu în mod absolut: şirul obiectiv de consecinţe supravieţueşte dispariţiei subiectului şi, contopindu-se puţin câte puţin cu unitatea universală, se debarasează de mărginirea lui individuală, pe care o căpătase dela subiect. Dacă subiectul, pierind, îşi însuşeşte conştiinţa dreptăţii suferinţelor lui şi convingerea că prin dispariţia sa cauza proprie nu piere şi ea, ci se purifică şi triumfă, pe deplin şi subiectul însuşi supravieţueşte, în chip strălucit, împăcarea cu sine se săvârşeşte prin cauza lui purificată şi trumfătoare. Tot acest proces reprezintă soarta sau „tragicul". Tragicul poate să fie de mai multe feluri. Prima formă a tragicului se constitue în cazul când subiectul nu este vinovat de fapt, ci numai în chip potenţial vinovat, şi când, prin urmare, forţa ce-l duce la pieire nu este decât forţa oarbă a naturii; în cazul acestui subiect ce se distinge mai curând prin strălucirea exterioară a bogăţiei, etc., decât prin calităţile lui lăuntrice, avem o pildă privitoare la soarta individului ce trebue să piară pentrucă este individual. Pieirea subiectului nu rezultă, în acest caz, dintr'o lege morală, ci dintr'o întâmplare, care-şi găseşte totuşi explicaţia şi justificarea în ideia împăciuitoare că moartea e o necesitate generală. In tragicul unei culpe simple (**die einfache Schuld**) posibilitatea culpei se transformă în culpă reală. Culpa însă nu constă dintr'o inevitabilă contradicţie obiectivă, ci dintr'o oarecare încâlcire, [mai mult sau mai puţin strâns] legată de acţiunea subiectului. Atare culpă vatămă într'un punct oarecare integritatea morală a universului. Din cauza ei au de îndurat alte subiecte, şi întrucât culpa se manifestă numai dintr'o parte, s'ar părea la început că aceste alte subiecte suferă fără să fie vinovate. In acest caz însă ele ar constitui un pur obiect pentru un alt subiect, ceea ce este în contrazicere cu valoarea subiectivităţii. Ele vor fi nevoite, prin urmare, ca. printr'o

greşeală oarecare săvârşită în legătură cu părţile lor tari, să-şi descopere câte o parte slabă şi să piară datorită tocmai acestei părţi slabe: suferinţa subiectului principal, reversul faptei lui, rezultă, în virtutea orânduirii morale ultragiate din însăşi culpa sa. Unealtă a pedepsei pot fi ori subiectele ultragiate, ori însuşi incriminatul, ce-şi recunoaşte vina. Există, în sfârşit, forma superioară a tragicului, — tragicul conflictului moral. Legea generală a moralei se divizează în cerinţe parţiale, care pot să vină deseori în contrazicere, astfel încât dând satisfacţie unei cerinţe, omul să ultragieze în mod inevitabil vreo altă cerinţă. Această luptă, ce nu rezultă din întâmplări, ci dintr'o necesitate lăuntrică, poate să rămână o luptă interioară, desfăşurându-se numai pe un plan sufletesc. De pildă, lupta din sufletul Antigonei lui Sofocle. Intrucât, însă, arta personifică totul prin diferite imagini, lupta dintre două cerinţe ale legii morale apare de obicei în artă ca o luptă dintre două persoane. Una dintre cele două tendinţe contradictorii este mai justă şi, prin urmare, mai puternică decât cealaltă; ea învinge dintru început tot ce i se opune, devenind astfel injustă şi înnăbuşind dreptul echitabil al tendinţei opuse. Dreptatea de astădată trece de partea tendinţei învinse la început, astfel încât tendinţa învingătoare, de fapt mai justă, piere sub povara propriei sale nedreptăţi, datorită loviturilor tendinţei opuse, care fiind ultragiată în dreptul său, are de partea sa, pentru a-i justifica reacţiunea, toată forţa adevărului şi a dreptăţii; învingând însă, ea însăşi devine la fel de injustă, atrăgându-şi astfel pieirea sau suferinţe. Intreg acest ciclu al tragicului se află minunat zugrăvit în piesa lui Shakespeare, „Iuliu Cezar": Roma tinde spre o formă monarhică de guvernământ; reprezentant al unei atari tendinţe mai echitabile şi în consecinţă mai puternice decât tendinţa opusă care se străduește să menţină organizarea demult statornicită a Romei, este Iuliu Cezar. Acesta îl învinge pe Pompei. Cum însă, şi cele demult existente au dreptul la existenţă, legalitatea ultragiată de Cezar, prin distrugerea vechilor aşezăminte, se revoltă împotriva lui prin intermediul lui Brutus. Cezar fiind omorît, la rândul lor, conspiratorii sunt chinuiţi de conştiinţa faptului că Cezar, victima lor, le este superior, [pentruca, în cele din urmă, să piară ei înşişi din pricina acelei forţe, împotriva căreia s'au răsculat şi care reînvie în persoana triumvirilor]. Brutus şi Cassius pier şi ei; Antonius şi Octavius îşi exprimă, însă, la mormântul lui Brutus, regretul lor [recunoscând dreptatea străduinţelor acestuia]. Astfel intervine, în sfârşit, împăciuirea tendinţe-

lor opuse, fiecare dintre ele, totodată dreaptă şi nedreaptă în unilateralitatea ei, tendinţe ce-şi aplanează opoziţiile treptat prin propria lor pieire; din luptă şi pieire se naşte unitatea şi viaţa nouă [14].

Din această expunere se vede că în estetica germană noţiunea tragicului se află în conexiune cu noţiunea soartei, astfel încât destinul tragic al omului este înfăţişat de obicei ca „un conflict dintre om şi soartă", ca un rezultat al „intervenţiei soartei". Noţiunea soartei este de obicei denaturată în noile tratate europene, care se străduesc s'o explice [15] prin concepţiile noastre ştiinţifice şi chiar s'o pună în legătură cu ele; iată de ce va fi necesar să prezentăm lucrurile în toată limpezimea şi nuditatea lor. In acest mod noţiunea soartei va fi izbăvită de confundarea ei absurdă cu noţiunile ştiinţifice, cu care ea de fapt este în contrazicere, şi va vădi întreaga ei inconsistenţă disimulată de noile ei adaptări executate în spiritul vremurilor noastre. O ideie vie şi autentică asupra soartei poate fi aflată la grecii din antichitate (adică grecii dinaintea apariţiei filosofiei lor) şi există până în zilele noastre la multe popoare orientale. [Noi o cunoaştem din miturile greceşti (de pildă, mitul lui Oedip) şi din legendele orientale. Avem în vedere concepţia primordială a soartei, care predomină] [16] în povestirile lui Herodot, în miturile greceşti, în poemele indiene, în poveştile din „O mie şi una de nopţi", etc. Cât priveşte metamorfozele ulterioare ale acestei concepţii fundamentale suferite sub influenţa noţiunilor asupra universului, aduse de ştiinţă, credem că ar fi de prisos să enumerăm aceste variante, şi cu atât mai puţin socotim necesar să le criticăm în mod special, întrucât, ca şi concepţia esteticienilor moderni asupra tragicului, ele nu sunt decât o consecinţă a tendinţei de a concilia inconciliabilul — reprezentările fantastice ale [omului?] semisălbatic şi noţiunile ştiinţifice — pătimind din pricina aceleeaşi inconsistenţe; singura deosebire este că, în tentativele anterioare de apropiere, caracterul forţat al reunirii unor principii opuse ieşea mai mult în evidenţă decât în noţiunea actuală a tragicului, alcătuită cu o extraordinară profunzime dialectică. Iată de ce nu socotim că ar fi necesar să expunem toate aceste concepţii denaturate asupra soartei, considerând că va fi suficient să arătăm cât de nedibaci răzbate principiul iniţial chiar de sub ultima şi foarte iscusita haină dialectică, în care s'a înfăşurat acest principiu în concepţia estetică actuală predominantă asupra tragicului.

Iată cum înţeleg cursul vieţii umane popoarele cu o concepţie autentică asupra soartei: dacă nu voi lua niciun soi de măsuri de precauţiune împotriva vreunei nenorociri, voi putea să rămân teafăr şi aproape totdeauna voi rămâne teafăr; dacă însă voi lua măsuri de precauţiune, voi pieri negreşit şi voi pieri tocmai datorită faptului, graţie căruia îmi căutam salvarea. Mă pregătesc de plecare şi iau toate măsurile de precauţiune împotriva nenorocirilor, care ar putea să mi se întâmple în drum; ştiind, printre altele, că nu pot găsi oriunde medicamente, iau cu mine câteva sticluţe cu medicamentele cele mai necesare pe care le ascund într'un buzunar lateral din căptuşeala trăsurii. După concepţiile grecilor antici, ce anume va trebui să rezulte în mod inevitabil? Trăsura mea va trebui să se răstoarne în drum, sticluţele să fie aruncate afară din buzunar, eu însumi, răsturnându-mă, să nimeresc cu tâmpla într'o sticluţă pe care s'o strivesc, pentruca un ciob să mi se înfigă în tâmplă producându-mi moartea. Dacă n'aş fi luat măsuri de precauţiune, nu mi s'ar fi întâmplat nicio nenorocire; cum însă am ţinut să iau măsuri împotriva nenorocirii, am pierit datorită tocmai faptului, graţie căruia mă credeam în siguranţă. Acest punct de vedere asupra vieţii umane concordă atât de puţin cu concepţiile noastre [exprimate în proverbul: „Cel ce se fereşte singur, este ferit şi de Dumnezeu"], încât nu prezintă pentru noi decât un interes de ordinul fantasticului; tragedia bazată pe noţiunea orientală sau greacă din antichitate asupra soartei, va avea pentru noi semnificaţia unui basm, denaturat prin reticluire. Şi întreaga exemplificare, înfăţişată în cele ce preced, a noţiunii tragicului împărtăşită de estetica germană, nu constitue decât o încercare de a se pune noţiunea soartei în concordanţă cu concepţiile ştiinţei moderne. [Ni s'ar putea chiar reproşa faptul că stăruim asupra demascării unei atari încercări, a cărei inconsistenţă este evidentă pentru oamenii ce privesc viaţa în mod simplu, fără prejudecăţi ştiinţifice; dar dacă este necesar, pe de o parte, să se lămurească oamenilor care nu se ocupă cu ştiinţa în mod special noţiunile elaborate de ea, tot atât de necesar este, pe de altă parte, să se dovedească în mod ştiinţific inconsistenţa noţiunilor străine de ştiinţă, care au reuşit, totuşi, să capete o formă ştiinţifică, chiar dacă atare inconsistenţă este îndeajuns de evidentă pentru un nespecialist, tocmai datorită faptului că el ignoră prejudecăţile în faţa cărora cedează specialiştii. Când critica nu porneşte dela punctul de vedere al specialistului, ea nu mai sa-

tisface perspectiva științifică. In cazul de față o critică făcută de un specialist devine cu atât mai necesară, cu cât introducerea] în știință a noțiunii de soartă prin intermediul concepției estetice asupra esenței tragicului, s'a înfăptuit cu o extraordinară profunzime de spirit, certificând deosebita vigoare a minților care s'au trudit să concilieze unele concepții asupra vieții, străine de știință, cu concepțiile științifice; dar această profundă tentativă constitue o categorică dovadă că asemenea tendințe nu pot avea niciodată succes: știința nu este în stare decât să explice originea părerilor fantastice ale omului semisălbatic, nu să le și concilieze, însă, cu adevărul; [știința nu poate decât să indice de unde a izvorît eroarea, nu s'o și împărtășească]. Noțiunea soartei s'a născut și a evoluat în modul următor: [Omul semisălbatic nu-și poate închipui o viață care să nu semene cu viața lui proprie. Din această cauză toate forțele naturii i se înfățișează în mod antropomorfic; personificând totul, omul semisălbatic își închipue că și forța **întâmplării** este o ființă ce seamănă cu omul; el îi dă acestei ființe denumirea de soartă. Deoarece putem presupune că atare aluzie concisă necesită o explicație mult mai amănunțită, ne grăbin să-i dăm desvoltarea corespunzătoare].

Una dintre influențele culturii asupra omului constă din faptul că, lărgindu-i orizontul, cultura îi oferă acestuia posibilitatea de a pricepe sensul autentic al fenomenelor ce nu seamănă cu cele din imediata lui apropiere, singurele ușor accesibile unei minți inculte și deci incapabile de a pricepe fenomenele străine de sfera directă a funcțiunilor vitale. Știința îl face pe om să înțeleagă că viața naturii, viața plantelor și animalelor este absolut diferită de viața omului. Omul sălbatic sau semisălbatic nu-și închipue că ar mai putea exista și o altă viață în afara celei omenești, adică a celei pe care o cunoaște printr'un contact direct; el crede că copacul vorbește, simte, se bucură și suferă, aidoma omului; că animalele acționează tot atât de conștient ca și omul; că ele sunt înzestrate cu darul vorbirii pe care refuză să-l folosească din viclenie, sperând să fie mult mai în câștig făcând, decât vorbind: Tot astfel își închipue el și existența unui râu, a unei stânci: stânca este un viteaz pietrificat, care și-a păstrat simțurile și cugetul, râul este un duh al apei, o naiadă. Cutremurele din Sicilia sunt stârnite de un uriaș, deasupra căruia se află povârnită această insulă și care caută să arunce de pe el greutatea ce-l apasă. In orice lucru al naturii sălbaticul vede o viață asemănătoare cu aceea a omului, toate fenomenele naturii sunt atribuite de el

acţiunii conştiente a unor fiinţe antropomorfe. După cum personifică vântul, frigul, arşiţa (să ne amintim basmul nostru: cum au discutat crivăţul, gerilă şi zorilă în privinţa celui mai tare dintre ei), bolile (povestirile despre holeră, despre cele douăsprezece surori întruchipând frigurile, despre scorbut, — ultimul dintre vânătorii din Spitzberg), tot astfel personifică el şi forţa întâmplării. Este mult mai uşor ca acţiunile întâmplătoare să fie atribuite bunului plac al vreunei fiinţe antropomorfe, decât să fie explicate aidoma celorlalte fenomene ale naturii şi vieţii, întrucât tocmai acţiunile întâmplătoare, mai curând decât manifestările altor forţe, pot trezi ideia capriciului, a bunului plac, ideia tuturor însuşirilor care constitue apanajul exclusiv al personalităţii omeneşti. Să vedem deci, în ce mod, din ideia întâmplării, ca acţiune a unei fiinţe antropomorfe, se desvoltă acele însuşiri pe care popoarele sălbatice şi semisălbatice le atribue soartei. Cu cât este mai important un lucru proiectat de un om, cu atât mai multe condiţiuni sunt necesare pentru ca acest lucru să fie înfăptuit întocmai cum a fost proiectat; aproape niciodată nu se vor ivi toate condiţiunile precum le-a socotit omul; şi prin urmare, aproape niciodată un lucru important nu se va săvârşi tocmai aşa, precum şi-a închipuit omul. Elementul întâmplător ce ne strică planurile, îi apare omului semisălbatic, precum am mai spus, ca fiind intervenţia unei fiinţe antropomorfe sau a soartei; dela acest caracter fundamental, vădit de întâmplare sau soartă, derivă toate însuşirile pe care sălbaticii din timpurile noastre sau foarte multe popoare orientale le atribue, asemeni grecilor din antichitate, soartei. Este clar că tocmai treburile cele mai importante constitue o jucărie a soartei (deoarece, precum am mai spus, cu cât este mai important un lucru, cu atât mai numeroase sunt condiţiunile de care depinde el şi, în consecinţă, cu atât mai vast este terenul prielnic unui joc de întâmplări). Continuăm deci: când întâmplarea spulberă calculele noastre, înseamnă că soartei îi place să spulbere calculele noastre, să-şi bată joc de om şi de socotelile lui; [întâmplarea este mai puternică decât planurile pe care ni le-am făurit, — înseamnă deci că soarta e atotputernică]; o întâmplare nu poate fi prevăzută, e imposibil să spunem de ce s'a întâmplat aşa şi nu altfel, soarta este prin urmare capricioasă, cu toane; întâmplările sunt deseori funeste pentru om, prin urmare soartei îi place să aducă pagube omului, soarta e rea; şi într'adevăr, în concepţia grecilor soarta îi este ostilă omului; omului rău şi puternic îi place să prici-

nuiască pagube tocmai celor mai buni, mai deştepţi şi mai fericiţi oameni, — mai ales pe aceştia îi alege şi soarta pentru a-i nimici; omului răutăcios, capricios şi puternic îi place să-şi scoată în evidenţă puterea, spunându-i dinainte aceluia pe care vrea să-l nimicească: „iată ce vreau să fac cu tine; încearcă de luptă împotriva mea"; tot astfel şi soarta îşi anunţă dinainte hotărîrile sale, bucurându-se cu răutate, dovedindu-ne slăbiciunea noastră în faţa sa şi bătându-şi joc de slabele şi zadarnicile noastre încercări de a lupta împotrivă-i, sau de a o evita. Ciudate ni se par azi aceste păreri. Să vedem, însă, cum se reflectă ele în teoria estetică asupra tragicului.

Această teorie susţine: o acţiune liberă a omului tulbură mersul firesc al naturii; natura şi legile ei se revoltă împotriva celui ce le ultragiază drepturile; de aci rezultă suferinţele şi pieirea personajului, în caz că acţiunea lui a fost atât de puternică, încât a stârnit o reacţiune serioasă: „iată cum orice fiinţă aleasă este hărăzită unei soarte tragice". Natura [17] este înfăţişată, în acest caz, ca o fiinţă vie, şi extrem de plină de sensibilitate, susceptibilă în ceea ce priveşte inviolabilitatea ei. Să fie oare adevărat că natura se simte ultragiată? Să fie oare adevărat că natura se răzbună? Nu, ea continuă să acţioneze etern, conform legilor proprii, ea nu ştie nimic despre om şi treburile lui şi nici despre fericirea ori pieirea lui; legile sale pot să aibă — şi deseori chiar au — urmări funeste pentru om şi pentru treburile acestuia; dar tocmai pe atari legi se bizue orice acţiune omenească. Natura este impasibilă faţă de om; adică nici ostilă, nici prietenă; ea constitue pentru el un câmp de acţiune, comod sau incomod. [Ar fi chiar inutil să discutăm asemenea lucruri, dacă sistemele profunde n'ar întuneca câteodată concepţii clare pentru orice om căruia nu-i sunt cunoscute aceste sisteme]. Nu încape nicio îndoială că orice acţiune serioasă a omului necesită o luptă aprigă cu natura sau cu semenii; de ce stau, însă, lucrurile astfel? Numai pentrucă oricât de serioasă ar fi în sine o acţiune, ne-am obişnuit să n'o considerăm importantă, dacă poate fi înfăptuită fără luptă aprigă. Astfel, deşi respiraţia este mai importantă decât orice altceva pentru viaţa omului, nici n'o băgăm în seamă, întrucât nu întâmpină deobicei niciun soi de piedeci; pentru sălbatic, care se hrăneşte cu roadele gratuite ale unui artocarpus [1]), ca şi pentru europeanul care nu-şi dobândeşte pâi-

1) Pom ale cărui fructe, când sunt prăjite, au gust de pâine. (N. trad.)

nea decât printr'o muncă agricolă grea, — hrana este un factor la fel de important; totuşi culesul roadelor de pe un artocarpus este un lucru „neînsemnat", fiind uşor; „însemnată" este însă agricultura, fiind grea. Prin urmare, nu toate lucrurile importante în esenţa lor necesită o luptă; noi însă ne-am obişnuit să considerăm drept lucruri de importanţă numai lucrurile totodată importante în esenţa lor dar şi dificile. Există multe lucruri preţioase, care totuşi n'au niciun preţ, pentrucă sunt dobândite pe nimic, de pildă apa şi lumina soarelui; după cum mai sunt multe lucruri foarte însemnate, cărora nu li se atribue nicio importanţă numai pentrucă pot fi uşor înfăptuite. Ar urma să ne declarăm de acord cu frazeologia obişnuită; să admitem că importante sunt numai lucrurile care necesită o luptă grea. Este oare totdeauna tragică această luptă? Nicidecum; este tragică uneori, iar alteori nu, — după împrejurări. Un navigator luptă cu marea, cu furtunile, cu stâncile submarine, are o meserie grea; decurge de aci, oare, că atare meserie trebue să fie numaidecât tragică? Faţă de o corabie aruncată de furtună pe nişte stânci submarine, există altele o sută [care înfruntând cu bine toate furtunile, evitând cu bine toate stâncile submarine, intră în port întregi şi neatinse după o călătorie plină de greutăţi]. Să admitem că totdeauna lupta este necesară, nu totdeauna însă este şi funestă. Cât priveşte o luptă fericită, oricât de grea ar fi fost ea, nu este o suferinţă, ci o plăcere, nu este deci, tragică, ci doar dramatică. Şi nu este oare, adevărat, că atunci când sunt luate toate măsurile necesare de precauţiune, cel mai adesea, totul se termină cu bine? In ce constă aşa dar caracterul inexorabil al tragicului, în natură? Tragicul luptei cu natura este o întâmplare. Această singură constatare spulberă teoria ce vede în tragic „o lege a universului". „Dar societatea? Dar ceilalţi oameni? Nu trebue oare să ducă orice om ales o luptă grea împotriva acestora?" Trebue să spunem din nou că nu întotdeauna marile evenimente din istorie sunt însoţite de o luptă aprigă şi că noi, printr'un abuz de limbaj, ne-am obişnuit să nu considerăm ca evenimente mari, decât pe acelea ce au fost însoţite de o luptă grea. Botezul francilor a reprezentat un eveniment mare; unde este însă, lupta cea aprigă? Nici botezul ruşilor n'a fost însoţit de o luptă grea. Tragică să fie oare, soarta oamenilor mari? Este tragică uneori, iar alteori nu, după cum se întâmplă şi cu soarta oamenilor mici; nicio necesitate nu există în acest sens. Ba încă trebue să precizăm că în genere soarta oamenilor mari e deobicei mai uşoară

decât aceea a oamenilor puţin remarcabili, fapt care, de altminteri, nu se datorește unei atitudini binevoitoare a soartei față de oamenii remarcabili sau unei atitudini răuvoitoare a ei față de cei puțin remarcabili, ci se întâmplă pur şi simplu din cauză că cei dintâi dispunând de mai multă putere, inteligență și energie, semenii lor au pentru ei mai mult respect sau simpatie și sunt mai curând gata să le ofere concursul. Dacă oamenii înclină să invidieze măreţia altuia, şi mai mult înclină s'o respecte; societatea va venera pe un om mare, dacă nu vor interveni motive speciale, întâmplătoare, datorită cărora să-l socotească dăunător pentru ea. Pentru a fi sau nu tragică soarta unui om mare, atare lucru depinde de împrejurări; dealungul istoriei se pot întâlni mai puţini oameni mari urmăriţi de o soartă tragică, decât înzestraţi cu o viaţă plină de dramatism şi lipsită de tragic. Cresus, Pompei, Iuliu Cezar, au avut o soartă tragică. Numa Pompiliu însă, Marius, Sulla, August, şi-au terminat în mod foarte fericit activitatea. Ce elemente tragice ar putea fi găsite în soarta lui Carol cel Mare, a lui Petru cel Mare, a lui Frederic al II-lea, în viaţa lui Luther, Voltaire, [a lui Hegel însuşi?]. Viaţa acestor oameni a însemnat o continuă luptă; în genere însă, trebue să constatăm că succesul şi norocul au fost [mereu] de partea lor. Iar dacă Cervantes a murit în mizerie, nu mor, oare, în mizerie mii de oameni puţin remarcabili, care ar fi putut tot atât de bine ca şi Cervantes să se bizue pe un desnodământ fericit în viaţă, fără a fi totodată ameninţaţi, tocmai datorită insignifianţei lor, de a cădea sub prevederile legii tragismului? Intâmplările vieţii lovesc cu indiferenţă atât în oamenii remarcabili, cât şi în cei puţin remarcabili, sau, impasibile, îi favorizează şi pe unii şi pe alţii. Să ne continuăm, însă, expunerea, trecând dela noţiunea generală a tragicului la tragicul unei „culpe simple".

„In caracterul unui om ales — susţine teoria estetică predominantă, — există totdeauna o latură slabă; în activitatea unui om remarcabil există totdeauna câte ceva eronat sau criminal. Atare slăbiciune, atare delict sau crimă îl şi duce la pieire. Dealtfel, aceste trăsături rezultă în mod necesar din profunzimea caracterului său, astfel încât omul ales piere tocmai datorită atributelor ce constitue izvorul măreţiei lui". Nu încape nicio îndoială că deseori se şi întâmplă aşa, de fapt: războaiele nesfârşite l-au ridicat pe Napoleon şi tot ele l-au şi doborît; aproape aidoma se prezintă şi cazul lui Ludovic XIV. Nu întotdeauna, însă, lucrurile se petrec la fel. Omul ales piere adesea fără să

aibă vreo vină. Aşa a pierit Henric IV şi împreună cu el a murit şi Sully; [tot astfel n'a avut nicio vină în ceea ce priveşte propria sa pieire, Coligny]. Asemenea suprimare fără nicio vină poate fi uneori întâlnită şi în tragedii, deşi autorii acestora s'au lăsat călăuziţi de propriile lor principii: va fi fost oare Desdemona cauza propriei sale morţi? Oricine poate vedea că numai vicleniile josnice ale lui Iago au dus-o la pieire. Au fost oare Romeo şi Julieta cauza propriei lor pieiri? Desigur, dacă ţinem să vedem neapărat un criminal în fiecare fiinţă ce piere, putem acuza pe toată lumea: Desdemona este vinovată pentru faptul că a avut un suflet inocent, neputând astfel prevedea calomnia; Romeo şi Julieta sunt vinovaţi de faptul că s'au iubit atât de mult. [Don Carlos şi marchizul de Posa sunt vinovaţi pentru faptul că au fost oameni nobili; şi în sfârşit, mielul din fabulă, ce bea apă din acelaşi pârâu cu lupul, este şi el vinovat: de ce s'a dus la pârâu, unde putea să se întâlnească cu lupul? Şi mai ales, de ce nu a căutat să dobândească nişte colţi, astfel încât să-l poată sfâşia el pe lup?]. Ideia de a vedea un vinovat în fiecare fiinţă ce piere, este o ideie crudă şi exagerată. Legătura dintre această ideie şi concepţia greacă asupra soartei împreună cu diferitele ei variante, se desprinde într'un chip foarte clar. Putem indica una dintre laturile acestei legături: după concepţiile greceşti asupra soartei, totdeauna omul este el însuşi vinovat de pieirea lui; dacă ar fi procedat altfel, nu l-ar fi lovit moartea.

Celălalt gen al tragicului — tragicul conflictului moral — este dedus de estetică din aceeaşi ideie, însă concepută invers: în tragicul vinei simple, soarta tragică are ca temei adevărul aparent al afirmaţiei că fiecare calamitate şi mai ales cea mai mare dintre calamităţi — pieirea — este un rezultat al crimei; întrucât priveşte tragicul conflictului moral, [esteticienii hegelieni (se) bizue pe] ideia, că orice crimă este inevitabil urmată de pedepsirea criminalului, fie prin pieirea lui, fie prin mustrările lui de conştiinţă. Şi această ideie are în mod vădit ca obârşie legenda furiilor, care-l biciuiesc pe criminal. Se înţelege dela sine, prin crime nu se consideră, în acest caz, în mod special crimele penale, pedepsite oricum de legile statului, ci în general crimele morale, care nu pot fi pedepsite decât printr'un concurs de împrejurări, de opinia publică sau de însuşi cugetul criminalului.

Cât priveşte pedepsirea datorită unui concurs de împrejurări, demult ne batem joc de romanele învechite, în care „virtutea

triumfă totdeauna până la urmă, iar viciul este pedepsit". Am putea, ce-i drept, să nu uităm cu această ocazie, că şi în timpurile noastre se scriu asemenea romane, (putem indica, de pildă, cea mai mare parte a romanelor lui Dickens). In orice caz, începem să ne dăm seama că pământul nu este o arenă a judecății, ci a vieţii. Romancierii şi esteticienii vor totuşi cu tot dinadinsul ca viciul şi crima să fie pedepsite pe pământ. Şi iată că a apărut teoria, care afirmă că viciul şi crima sunt **totdeauna** pedepsite de opinia publică şi prin mustrările de cuget. Dar nici acest lucru nu se întâmplă totdeauna. Cât priveşte opinia publică, ea nu **persecută chiar absolut toate** [mârşăviile, absolut toate crimele. Violarea purităţii morale, de pildă, este considerată de societatea noastră ca o ruşine numai pentru o femeie, nu şi pentru un bărbat. După părerea majorităţii, nu-i strică unui bărbat să chefuiască, ba chiar e oarecum ruşinos [ca un bărbat] să nu chefuiască în tinereţe]. Iar dacă glasul societăţii nu are grijă să ne trezească în fiece clipă cugetul, atunci cele mai adesea acesta nici nu se va mai trezi, sau, deşteptându-se, va adormi din nou foarte iute. Orice om cult înţelege cât de ridicol ar fi să privim lumea cu ochii grecilor [semisălbatici] de pe timpurile lui Herodot; orice [om cult] înţelege în prezent foarte bine că suferinţele şi pieirea oamenilor mari nu implică nimic inexorabil; că nu orice om care moare, piere ispăşindu-şi crimele sale şi că nu orice criminal este sortit pieirii; că nu orice crimă este pedepsită prin judecata opiniei publice, etc. [18]. Trebue, dar, să spunem că nu totdeauna tragicul este trezit în noi de ideia fatalităţii sale, şi că acţiunea pe care el o are asupra omului ca şi esenţa sa nu constau nicidecum din această ideie. Din ce constă, deci, esenţa tragicului? Tragice sunt suferinţele şi pieirea omului, — împrejurări prin ele însele suficiente pentru a ne stârni groaza şi compătimirea, chiar dacă în atari suferinţe, în atare pieire nu s'ar manifesta nicio „forţă infinit de puternică şi irezistibilă". Indiferent dacă o întâmplare sau dacă o necesitate este aceea care constitue cauza suferinţelor sau pieirii omului, suferinţele şi pieirea sunt prin ele însele îngrozitoare. Ni s'ar putea spune: „O moarte pur întâmplătoare este un nonsens într'o tragedie". In tragediile scrise, poate; în viaţa reală însă, nicidecum. In poezie, autorul se consideră obligat „să deducă desnodământul din intriga însăşi"; în viaţă, însă, desnodământul este deseori cu totul întâmplător, astfel încât soarta tragică, fără să înceteze de a fi tragică, poate fi absolut întâmplătoare. Suntem de acord, că tra-

gică este soarta lui Macbeth şi a Lady-ei Macbeth soartă ce rezultă inexorabil din situaţia şi faptele lor. N'a fost însă tragică oare, soarta lui Gustav Adolf, care a căzut în mod cu totul întâmplător în lupta dela Lutzen, fiind tocmai pe calea triumfurilor şi a victoriei? Definiţia: tragicul este groaznicul din viaţa omului, — va fi, pare-se, definiţia completă a tragicului din viaţă şi artă. Este adevărat că cea mai mare parte a operelor de artă ne dă dreptul să adăugăm: „groaznicul ce i se întâmplă unui om este mai mult sau mai puţin inevitabil"; în primul rând însă, ar fi greu de aflat în ce măsură procedează just arta, prezentând aproape totdeauna ca inevitabil groaznicul, în timp ce, în realitate, în bună parte, el nu e de loc inevitabil, ci pur întâmplător [voi reveni la această chestiune, în legătură cu raportul dintre artă şi realitate]; în al doilea rând, pare-se că foarte adesea numai datorită obişnuinţei de a căuta în orice operă mare de artă o „înlănţuire inexorabilă de împrejurări", sau „o desvoltare necesară a acţiunii în virtutea dinamismului ei propriu" găsim după multă trudă „existenţa unei necesităţi în mersul evenimentelor" chiar şi acolo unde ea nu există, de pildă, în mare parte din tragediile lui Shakespeare. [Ultima ideie necesită o desfăşurare mai largă, pe care n'o îngădue limitele lucrării de faţă, astfel încât nu pot s'o propun acum decât ca pe o părere, rezervându-mi dreptul de a o argumenta cu altă ocazie. Cred că ar fi absolut inutil să explic de ce priveliştea suferinţelor sau pieirii omului produce o impresie îngrozitoare sau tragică semenilor acestuia. Cred, însă, că nu va fi lipsită cu totul de interes ştiinţific indicaţia că există un gen deosebit al tragicului, gen a cărui existenţă de sinè stătătoare, pe câte ştiu, n'a fost încă admisă de estetică.

In afară de suferinţele omului şi de pieirea lui, o aceeaşi impresie tragică ne produce şi căderea morală a omului, viciul şi egoismul crud, neînduplecat. **Răul** într'o doză mare ne produce o impresie tragică. Acest tragic al răului pur a putut fi uitat cu uşurinţă de cea mai mare parte a persoanelor care au studiat tragicul; deoarece din cauza răului suferă în chip evident şi pier deobicei oamenii care vin în contact cu o fiinţă dibace la rele, ai impresia că efectul tragic nu este stârnit decât de suferinţele oamenilor care sunt suprimaţi prin intervenţia răului. Există însă vicii şi crime simpatice, amuzante, blânde, neapăsătoare, de pe urma cărora nu suferă evident decât moralitatea, pe când oamenii suferă, pe cât se pare, foarte puţin sau chiar profită. Pen-

tru a lămuri ideia, să dăm un exemplu: să ne închipuim un lord englez, care își irosește în manieră epicuriană imensele sale venituri, satisfăcându-și pasiunea pentru desfătări sensuale. Acestui om îi place confortul sub toate raporturile, chiar atunci când este vorba de cugetul lui; nu se va gândi, deci, să recurgă la mijloace „josnice" sau „criminale" pentru a-și satisface pasiunea, fără să mai vorbim că nu va recurge la violență sau la alte asemenea acte criminale și că nu va fi nici măcar un simplu seducător [19]. Fiind o persoană foarte chipeșă, femeile care intră în grațiile sale se arată fericite; ba încă nici cele de care s'a săturat nu se simt nenorocite, dat fiind, că nu sunt lăsate să plece cu mâinile goale (din haremul său). Cu mândrie deci îi poate întreba el pe cei din jurul lui: „Cine a suferit din cauza mea?" Și într'adevăr, nu face rău, în chip anume, niciunei persoane; nu este funest decât societății, pe care o infectează, o profanează; nu este decât dușmanul unei moralități „severe". De fapt însă e mai vinovat decât un oarecare alt criminal, pentrucă influența sa este mai dăunătoare decât cea a oricărui alt pervertitor. Exemplul pe care-l dă, glăsuește: „nu vă temeți de viciu; viciul nu trebue să fie numaidecât dăunător cuiva; viciul poate să fie bun, blând". Arta n'a zugrăvit, ce-i drept, pe cât îmi pot aduce aminte, un asemenea personaj pentru a ilustra punctul de vedere expus mai sus (deși s'ar putea indica în acest gen, renumitul tablou al lui Couture, „Orgia romană"); dar arta nu l-a zugrăvit, numai din pricină că este foarte greu să-ți stăpânești clocotul indignării, atunci când zugrăvești un atare individ și tot atât de greu îți vine să nu răzbuni daunele grele aduse de el, înfățișându-l nu numai sub aspectul unui răufăcător, ci mai cu seamă ca pe un om deplorabil, murdar și demn de dispreț. Impotriva voinței autorului, tragicul devine în acest caz ironie, sarcasm. Și acest gen al tragicului se încadrează în mai sus indicata definiție.

Ajungem astfel în mod firesc, la comic [20].

Trebue să fim, desigur, de acord cu definiția predominantă a comicului: „Comicul este precumpănirea imaginii asupra ideii", cu alte cuvinte: deșertăciune și nulitate internă, înveșmântată în pretenții de conținut și de valoare; trebue să spunem cu toate acestea că [Fischer, autorul celui mai bun manual de estetică din Germania, a limitat prea mult] noțiunea comicului, opunând-o numai noțiunii sublimului, pentru a păstra astfel metoda dialectică [hegeliană] a evoluției ideilor. Comicul meschin și comi-

cul stupid sau absurd sunt, desigur, contrarii sublimului; însă comicul monstruos, comicul urât sunt contrarii frumosului, iar nu sublimului. Sublimul, după însăşi expunerea lui Fischer, poate fi urât; cum ar putea deci comicul urât să fie contrar sublimului din moment ce la mijloc nu există o deosebire de fond, ci de gradaţie, nu una calitativă, ci una cantitativă, din moment ce urâtul meschin face parte din domeniul comicului, pe când urâtul colosal sau îngrozitor face parte din domeniul sublimului? — Că urâtul este contrar frumosului, se înţelege dela sine.

Isprăvind cu analiza esenţei [21] frumosului şi a sublimului, să trecem acum la analiza modului predominant de a concepe diferitele mijloace de realizare a frumosului.

Se va evidenţia, probabil, acum şi într'un chip mai puternic importanţa noţiunilor fundamentale, a căror analiză a absorbit atâtea pagini din acest studiu: distanţându-ne de concepţia predominantă asupra esenţei componentelor ce alcătuesc conţinutul fundamental al artei, ajungem inevitabil şi la modificarea concepţiilor asupra însăşi esenţei artei. Sistemul predominant acum în estetică statorniceşte foarte just trei forme de existenţă ale frumosului, înţelegând totodată prin frumos, ca două variante ale acestuia, atât sublimul cât şi comicul (vom vorbi numai despre frumos [în parte, pentru a nu modifica în mod inutil studiul noţiunilor, pe care socotim necesar să le criticăm, iar în parte] pentrucă ar fi [cu totul zadarnic şi] obositor să repetăm de trei ori unul şi acelaşi lucru: toate cele afirmate, în prezent, asupra frumosului de estetica predominantă, sunt, întocmai raportate de ea şi la variantele acestuia; tot astfel critica pe care o aducem concepţiilor predominante asupra diferitelor forme ale frumosului, precum şi concepţiile noastre proprii asupra raportului dintre frumosul în artă şi frumosul din realitate, se aplică perfect şi tuturor celorlalte elemente ce se încadrează în conţinutul artei, inclusiv sublimul şi comicul).

Cele trei forme diferite, sub care există frumosul, sunt următoarele: frumosul din realitate (sau din natură) [precum se exprimă şcoala hegeliană], frumosul din fantazie şi frumosul din artă (din existenţa efectivă atribuită artei de fantezia creatoare a omului). Prima dintre problemele fundamentale, pe care o întâlnim cu acest prilej, este problema raportului dintre frumosul din realitate şi frumosul din fantazie şi artă. [Estetica hegeliană] rezolvă chestiunea în modul următor: frumosul din realitatea obiectivă prezintă cusururi, care-i anulează frumuseţea, fantazia noastră fiind deci nevoită să transforme frumosul din realitatea

obiectivă, pentruca înlăturându-i neajunsurile inseparabil legate de existenţa lui reală, să-i confere întreaga lui valoare. Fischer intră în analiza cusururilor frumosului obiectiv mai pe larg şi mai categoric decât toţi ceilalţi esteticieni. Vom considera deci prin prisma criticii tocmai această analiză. Pentru a evita eventualele reproşuri în sensul că am fi atenuat dinadins cusururile frumosului obiectiv scoase în evidenţă de esteticienii germani, trebue să citez aci cuvânt cu cuvânt modul în care critică Fischer frumosul din realitate **(Aesthetik, II Theil, Seite 299 und folg).**

„Inconsistenţa intrinsecă a întregii forme obiective de existenţă a frumosului este vădită de faptul că frumuseţea se găseşte într'un raport foarte instabil faţă de scopurile desvoltării istorice, chiar şi în arena, în care s'ar părea că existenţa ei ar fi mai asigurată *(adică în om; evenimentele istorice nimicesc adesea multe lucruri frumoase: de pildă, indică Fischer. Reforma a distrus viaţa germană, veselă şi nestingherită, din sec. XIII—XV).* In general însă este evident, că întâmplarea favorabilă presupusă în § 234, intervine rareori în realitate (§ 234 spune: existenţa frumuseţii necesită ca în decursul înfăptuirii frumosului să nu intervină întâmplări dăunătoare *(der störende Zufall)*. Esenţa întâmplătorului constă în faptul că el poate să fie şi să nu fie, sau să se ivească în alt mod, astfel încât să existe posibilitatea ca o întâmplare dăunătoare uneori să nu intervină într'un obiect. Se pare deci că alături de indivizi urâţi trebue să existe şi indivizi într'adevăr frumoşi). Pe lângă aceasta, tocmai datorită vitalităţii *(Lebendigkeit)* ce constitue o superioritate inalienabilă a frumosului din realitate, frumuseţea lui este trecătoare; cauza acestui caracter trecător o constitue faptul că frumosul din realitate nu provine din aspiraţii spre frumuseţe; el ia naştere şi există datorită tendinţei generale a naturii spre viaţă, ivindu-se în procesul înfăptuirii acestei tendinţe numai în urma unor împrejurări întâmplătoare, iar nu ca ceva premeditat *(alles Naturschöne nicht gewollt ist)*... Licăririle frumosului sunt rare în istorie; rară este în genere, apariţia frumosului integral în natură. Rafael, care a trăit în ţara frumuseţii, se plânge în vestita lui scrisoare de *carestia di belle donne;* nici la Roma nu se întâlnesc prea des modele, cum a fost Vittoria din Albano de pe timpurile lui Rumor. „Suprema creaţiune a naturii, care năzueşte spre culmi din ce în ce mai înalte, este omul frumos. Ea îl creează însă, ce-i drept, *rareori,* deoarece prea multe condiţiuni se opun năzuinţelor ei" (Goethe). Tot ceea ce trăeşte are de suferit o mulţime de adversităţi. Lupta împotriva acestora poate să fie sublimă sau comică; rare sunt, însă, cazurile în care urâtul devine comic sau sublim. Ne găsim în mijlocul vieţii şi a infinit de variatelor ei relaţiuni. Iată de ce frumosul din natură este viu; aflându-se, însă, în relaţiuni incalculabil de variate, frumosul se află expus din toate părţile ciocnirilor şi deteriorărilor; întrucât natura are grijă de toate obiectele, şi nu de unul anumit, ceea ce o preocupă este conservarea, iar nu frumuseţea propriu zisă. Aşa stând lucrurile, natura nu simte necesitatea de a menţine intacte însuşirile acelui puţin frumos, căruia din întâmplare i-a

dat naştere: viaţa se avântă înainte, fără să-i pese de pieirea făpturii frumoase sau neconservând-o decât diformată. „Natura duce o luptă pentru existenţă, pentru conservarea şi producerea creaţiunilor ei, fără să aibă grijă de frumuseţea sau urâciunea lor. Forma predestinată din naştere să fie frumoasă, îşi poate vătăma, din întâmplare, o parte a sa; ca urmare, încep să sufere imediat şi celelalte părţi; deoarece natura are nevoie, în acest caz, de oarecare forţe în vederea restabilirii părţii vătămate, ea-şi retrage forţele distribuite celorlalte părţi, care sunt astfel inevitabil stânjenite în desvoltarea lor. Făptura nu mai devine astfel cum trebuia să fie, ci cum poate să fie" (Goethe comentându-l pe Diderot). In mod vizibil sau invizibil vătămările se repetă şi cresc până se ruinează întreaga făptură. Dăinuire trecătoare, netrăinicie, iată soarta tristă a tot ce există frumos în natură. Nu numai lumina minunată ce cade asupra unui peisaj, ci şi faza de înflorire a vieţii organice nu durează decât o singură clipă. „Strict vorbind, se poate spune că numai în decursul unei singure clipe un om frumos este frumos". „Extrem de scurtă este durata în decursul căreia un corp uman poate fi denumit frumos" (Goethe). E drept, pe urmele ofilitei frumuseţi a tinereţii se desvoltă o frumuseţe superioară, frumuseţea de caracter, pe care vederea o poate remarca în trăsăturile fizionomiei şi în fapte. Dar şi această frumuseţe este trecătoare, deoarece caracterul e absorbit de grija unor ţeluri morale, şi nicidecum de frumuseţea corpului sau de armonia mişcărilor necesare întru înfăptuirea acestor ţeluri... Uneori, când o personalitate este însufleţită de conştiinţa ţelurilor sale morale, ea se prezintă precum este, frumoasă în cel mai adânc sens al cuvântului; altă dată însă omul are preocupări ce se află doar într'o legătură indirectă cu scopul vieţii sale şi în aceste împrejurări conţinutul autentic al caracterului său nu se mai exteriorizează prin expresia feţei; în fine, uneori omul este preocupat de lucruri ce-i sunt impuse doar de necesităţi cotidiene sau vitale, şi atunci orice expresiune înălţătoare se află înmormântată sub aere de indiferenţă, plictiseală sau desgust. Astfel se petrec lucrurile în toate sferele naturii, fie că acestea aparţin sau nu domeniului moral... Un grup de ostaşi combatanţi se desfăşoară în ordine de bătaie şi înaintând însufleţiţi parcă de spiritul lui Marte; peste o clipă însă, când grupul s'a risipit, mişcările nu mai sunt frumoase, oamenii cei mai curajoşi zac răniţi sau ucişi; aceşti luptători nu alcătuiau un *tableau vivant,* se gândeau numai la luptă, nicidecum însă nu intenţionau ca lupta lor să ofere o privelişte frumoasă. Nepremeditarea *(das Nichtgewolltsein)* constituie până într'atât esenţa a tot ce este frumos în natură, încât suntem impresionaţi extrem de neplăcut, dacă observăm în domeniul frumosului real vreun calcul premeditat pentru realizarea frumuseţii. Frumuseţea conştientă de frumuseţea ei şi preocupată de propriul său aspect, făcând exerciţii înaintea oglinzii, înseamnează vanitate, adică micime. Frumuseţea afectată, atunci când există în domeniul realului, este absolut opusă graţiei autentice... Caracterul întâmplător, nepremeditat al frumuseţii, faptul că ea nu se cunoaşte pe sine însăşi, — iată sâmburele morţii, dar şi farmecul autentic al frumosului din realitate; astfel încât, în sfera conştientă, frumosul dispare din clipa în care îşi dă seama de însuşirile lui alese, începând să se admire. Naivitatea unui om simplu piere, de îndată ce vine

în atingere cu civilizaţia, cântecele populare dispar, atunci când încep să atragă atenţia, când încep să fie culese; popoarele semisălbatice încep să dispreţuiască veşmintele lor pitoreşti atunci când văd fracul ferches al pictorului venit să facă studii; din momentul în care civilizaţia, ademenită de aceste veşminte pitoreşti, încearcă să le păstreze, ele s'au şi transformat într'o simplă mască, iar poporul le leapădă.

„Dar întâmplarea favorabilă nu este numai rară şi trecătoare, ci în genere este relativă; întâmplarea ce dăunează şi denaturează, în natură poate fi doar parţial învinsă atunci când înlăturăm masca luminoasă pe care îndepărtarea de loc şi de timp o aruncă asupra percepţiunii *(Wahrnehmung)* frumosului din natură şi când examinăm mai riguros obiectul: întâmplarea denaturată introduce într'o grupare de mai multe obiecte, ce pare frumoasă, o seamă de elemente ce tulbură frumuseţea ei desăvârşită; mai mult încă, această întâmplare dăunătoare se extinde şi la obiectul individual, ce ni se părea la început cu desăvârşire frumos, astfel încât putem vedea că nimic nu scapă dominaţiei sale. Dacă n'am observat la început diferitele cusururi, acest fapt se datoreşte unei alte întâmplări favorabile, unei fericite stări de spirit, în virtutea căreia subiectul a putut contempla obiectul din punctul de vedere al formei pure. Totodată această stare de spirit ne-a fost stârnită de relativa puritate a obiectului, încă neatins de întâmplarea denaturantă.

„Trebue să privim aşa dar mai de aproape frumosul din realitate, pentru a ne convinge că nu este într'adevăr frumos; vom înţelege cu toată limpezimea, că până atunci n'am făcut altceva decât să ascundem faţă de noi înşine un adevăr vădit. Dominaţia universală şi inexorabilă a întâmplării denaturante, — iată care era adevărul. Nu nouă ne revine datoria de a dovedi că atare dominaţie se extinde absolut la tot ceea ce există, ci ar trebui ca tocmai ideia contrară să fie dovedită, adică părerea că, în ciuda strânsei şi infinit de variatei înlănţuiri a tot ce există în univers, un obiect anumit s'ar putea păstra neatins de toate obstacolele, piedecile şi ciocnirile denaturante. Trebue doar să ne dăm seama de cauza impresiei amăgitoare pe care ne-o transmit simţurile noastre în sensul că unele obiecte ar constitui o excepţie dela legea generală a dominaţiei întâmplării denaturante; vom face acest lucru ulterior; acum nu vom arăta decât că excepţiile aparente dela regula generală nu sunt în realitate decât o amăgire, o simplă părere *(ein Schein)*. Unele obiecte frumoase constitue o reuniune de mai multe obiecte; în acest caz, privind cu atenţie vom constata în primul rând că vedem aceste obiecte în cutare conexiune, în cutare corelaţie, numai pentrucă ne-am aşezat din întâmplare într'un anumit loc, privim întâmplător dintr'un anumit punct de vedere. Această constatare se referă îndeosebi la peisagii; şesurile, munţii şi copacii nu ştiu nimic unii de alţii, şi nici nu le-ar putea veni în minte să se contopească într'o unitate pitorească; îi vedem însă în colori şi cu contururi armonioase numai pentrucă noi înşine ne aflăm într'un anumit loc, şi nu într'altul cu o perspectivă diferită. Dar şi din acest punct de vedere favorabil, vom descoperi aici un tufiş, dincolo o colină ce strică armonia; colo ar trebui să fie o înălţime, dincoace umbre; va trebui deci să recunoaştem că ochiul interior reface, completează, rectifică mereu pei-

sagiul. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu un grup de fiinţe vii, care se mişcă şi acţionează. Uneori o scenă poate să fie într'adevăr plină de semnificaţie şi expresiune, grupele ce o alcătuesc, însă, efectiv legate între ele, apar despărţite în spaţiu; din nou, ochiul interior suprimă spaţiul, apropie tot ce se află în conexiune, elimină ceea ce este de prisos. Alte obiecte apar frumoase, numai când sunt luate fiecare în parte. Renunţăm atunci la frumuseţea mediului, înlăturăm mediul din cercul viziunii, înfăptuind actul separării obiectului de mediu, de cele mai multe ori, însă, în mod inconştient şi neintenţional; atunci când o femeie frumoasă îşi face apariţia în societate, ne aţintim privirile numai la ea, uităm de celelalte persoane. Şi într'un caz şi în celălalt, însă, fie că găsim frumuseţea într'un obiect aparte, fie că o aflăm într'o grupare de obiecte, vom căpăta acelaşi rezultat, dacă efectuăm o analiză mai riguroasă. Vom descoperi la suprafaţa unui obiect frumos cam aceleaşi lucruri ca şi într'o grupare frumoasă de obiecte; printre părţile frumoase se vor găsi părţi lipsite de frumuseţe; iar pe de altă parte, părţi frumoase pot fi aflate în fiecare obiect, oricât n'ar fi acesta favorizat de vreo întâmplare fericită. Este bine totuşi că ochiul nostru nu are alcătuirea unui microscop, şi că văzul obişnuit idealizează la rândul lui şi el obiectele; altminteri murdăria şi infuzoriile din apa cea mai curată, precum şi impurităţile de pe pielea cea mai fină ar distruge orice frumuseţe. Nu putem vedea decât dela o anumită distanţă; iar depărtarea în sine idealizează. Nu numai că ascunde impuritatea suprafeţei, dar netezeşte în genere amănuntele prea terestre ale alcătuirii corpurilor, ne răpeşte claritatea trivială, precum şi preciziunea ce socoteşte fiecare fir de păr. Aşa dar, însuşi procesul vederii îşi asumă o parte din efortul de înălţare a obiectului la o formă pură. Depărtarea în timp are acelaşi efect ca şi depărtarea în spaţiu: istoria şi amintirile nu ne transmit toate detaliile mărunte despre un om mare sau un eveniment ilustru; ele trec sub tăcere măruntele motive secundare ale unui mare eveniment precum şi părţile lui slabe; ele nu spun cât timp au cheltuit oamenii mari din viaţa lor pentru îmbrăcat şi desbrăcat, pentru mâncat, băut, guturai, etc. Mai mult încă, nu ni se ascund astfel numai trăsăturile mărunte şi dăunătoare frumuseţii; printr'o examinare mai atentă chiar şi în cel mai frumos obiect în aparenţă descoperim cu claritate foarte multe cusururi însemnate şi neînsemnate. Dacă, de pildă, o făptură umană n'ar avea întipărită la suprafaţă niciun soi de întâmplări denaturante, vom observa totuşi, neapărat, în formele fundamentale oarecare încălcări ale proporţionalităţii. Cu atât mai limpede vom vedea acest lucru dacă vom arunca o privire asupra unui model de gips, scos cu exactitate de pe o faţă reală. In introducerea sa la „Cercetări italiene", Rumor a încurcat la extrem toate noţiunile referitoare la această problemă; el încearcă să denunţe minciuna falsului idealism din artă, care tinde să înfrumuseţeze natura în formele ei pure şi constante; împotriva unui asemenea idealism el susţine, pe bună dreptate, că arta nu poate să transforme formele invariabile ale naturii, care îi sunt oferite de aceasta în chip neschimbat şi inexorabil. Naşte însă întrebarea: se găsesc oare în realitate într'o desvoltare absolut pură acele forme fundamentale ale naturii, inviolabile pentru artă? Rumor răspunde că „natura nu este un obiect individual ce ne apare ca fiind sub dominaţia întâmplării, ci tota-

litatea formelor vii, totalitatea celor produse de natură sau, mai bine zis, însăşi forţa producătoare", — acestei forţe trebuind să i se dedice pictorul fără a se mulţumi cu anume modele individuale. E foarte just. Rumor alunecă însă, ulterior, pe panta naturalismului, pe care ar voi să-l repudieze, cum a făcut şi cu falsul idealism: teza lui prin care stabileşte că natura exprimă totul şi „în cel mai perfect mod prin formele sale", devine periculoasă atunci când o aplică unui fenomen individual şi în contrazicere cu cele susţinute mai sus, afirmă că ar exista în realitate „modele perfecte", ca, de pildă, Vittoria din Albano, care a fost „mai frumoasă decât toate creaţiunile de artă dela Roma, frumuseţea ei fiind inaccesibilă pictorilor". Suntem ferm convinşi, că niciunul dintre pictorii, care au luat-o ca model, n'a putut să redea în operele sale toate formele ei întocmai cum se înfăţişau, pentrucă Vittoria a fost o frumuseţe *individuală,* iar un individ nu poate fi absolut; astfel se rezolvă dela sine problema discutată, încât nici nu mai avem ce spune despre teza formulată de Rumor. Chiar dacă am fi de acord asupra faptului că Vittoria a avut forme perfecte, sângele totuşi, căldura, procesul vieţii cu toate amănuntele lui care denaturează frumuseţea şi ale căror urme se reflectă asupra epidermei — aceste circumstanţe, laolaltă ar fi suficiente pentru a situa fiinţa vie, despre care vorbeşte Rumor, incomparabil mai jos decât înaltele opere de artă, care nu posedă decât în mod imaginar sânge, căldură, — proces al vieţii epidermice, etc.

„Aşa dar, precum arată o analiză mai amănunţită, obiectul ce se numără printre fenomenele rare de frumuseţe, nu este într'adevăr frumos, ci doar mai aproape de frumuseţe, decât celelalte fenomene, mai scutit de întâmplările denaturante".

[Este lung citatul pe care l-am transcris, poate chiar prea lung. Am fost însă nevoit să expun, în toată amploarea, critica adusă frumosului din natură, pentru a preveni eventuale reproşuri, în sensul că aş fi omis, uitat sau că n'aş fi scos în evidenţă în mod destul de pronunţat „cusururile cele mai importante ale frumosului din realitate"; aş fi putut să mă expun oricând unor asemenea reproşuri dacă aş fi formulat eu însumi atari idei, care îmi apar ca fiind neîntemeiate şi a căror netemeinicie doresc s'o evidenţiez].

Inainte de a supune criticii [în mod special] unele reproşuri ce i se aduc frumosului din realitate, putem afirma în chip categoric, că el este într'adevăr frumos, şi că, în ciuda tuturor cusururilor lui, şi oricât de mari ar fi acestea, satisface cu desăvârşire aspiraţiile unui om sănătos. Desigur, o fantezie stearpă ar putea spune despre orice lucru: „nu este aşa cum trebue, cutare element îi lipseşte, cutare e de prisos"; însă atare evoluţie a unei fantezii ce a atins punctul când nimic n'o mai mulţumeşte, trebue să fie considerată ca un fenomen bolnăvicios. Un om sănătos întâlneşte în realitate foarte multe obiecte şi fenomene,

pe care le privește fără a socoti necesar ca ele să nu fie așa cum sunt, sau să fie mai perfecte. Părerea că omul ar avea numaidecât nevoie de „perfecțiune", este o părere fantastică, dacă ar fi să înțelegem prin „perfecțiune" un lucru ce ar cumula toate calitățile posibile și ar fi scutit de cusururile scornite în lipsa altor preocupări, de fantezia unui om cu suflet rece și saturat. „Perfecte" sunt pentru mine toate cele ce, în felul lor, mă satisfac pe deplin. Un om sănătos descoperă foarte multe asemenea fenomene în realitate. Când omul are sufletul găunos, [când nu-l preocupă nimic precis, când e moralmente un cerșetor], el poate să dea frâu liber fanteziei sale; de îndată, însă, ce există o realitate cât de cât mulțumitoare, aripile fanteziei sunt legate. Cădem, în genere, sub dominația fanteziei numai atunci când experiența noastră în raport cu realitatea este prea săracă. Un om culcat pe scânduri goale, se simte ispitit uneori să viseze un așternut luxos, un pat construit dintr'un lemn foarte prețios, o saltea de puf, perne cu dantele de Brabant, o perdea dintr'o țesătură lioneză neînchipuit de fină; va visa însă la asemenea lucruri un om sănătos care n'are un pat luxos, dar totuși unul destul de moale și destul de comod? „Cine o duce bine, nu-și frământă capul". Dacă i se întâmplă unui om să trăiască în tundra siberiană sau în salinele de dincolo de Volga, el poate visa livezi fermecătoare cu copaci nemaivăzuți pe pământ, cu ramuri de coral, frunze de smaragd și fructe de rubin; mutându-se însă într'o gubernie oarecare, cum ar fi Cursc, căpătând pe deplin posibilitatea de a se plimba cât va pofti prin livezi nu prea bogate, dar mulțumitoare, cu mere, vișini, pere, visătorul va uita de sigur nu numai de grădinile din „O mie și una de nopți", dar chiar și de păduricile de lămâi din Spania. Imaginația își înalță castelele ei fantastice, atunci când de fapt nu numai că nu există o casă bună, dar nici măcar o căsuță suportabilă. Imaginația ia avânt atunci când simțurile nu sunt ocupate; sărăcia vieții reale, iată sursa vieții desfășurate în fantazie. De îndată ce însă realitatea devine oarecum suportabilă, toate născocirile imaginației ni se par față de ea, plictisitoare și palide. Părerea că „dorințele omului sunt nelimitate", este falsă în accepțiunea ce i se dă de obicei, anume că „nicio realitate nu poate să le satisfacă"; dimpotrivă, un om rămâne satisfăcut nu numai „cu ceea ce există mai bun în realitate", dar și cu o realitate destul de mediocră. Trebue să facem o deosebire între ceea ce simte el de fapt, și ceea ce spune. Dorințele sunt ințețite până la delir, prin visare, numai atunci când lipsește cu desăvârșire o hrană sănătoasă, ori-

cât de simplă. [Nu ar fi locul să cercetăm aci, pentru ce o realitate fie şi mediocră (nu mai vorbim despre cea excepţională) întunecă cele mai luxuriante, în aparenţă, creaţiuni ale fanteziei]. Este un fapt pe care-l dovedeşte toată istoria omenirii şi pe care l-a putut constata oricine a trăit şi s'a observat. Faptul acesta reprezintă un caz individual al unei legi generale ce conduce viaţa omenească şi care stabileşte că pasiunile ating o desvoltare anormală numai atunci când individul în speţă se află într'o situaţie anormală, adică atunci când o necesitate naturală şi în fond, destul de liniştită, din care ia naştere o pasiune sau alta, nu şi-a găsit vreme îndelungată satisfacţia corespunzătoare, dar nu o satisfacţie violentă, ci una calmă, [sau când omul este necontenit iritat de obstacolele şi contrazicerile întâmpinate]. Fără îndoială că organismul omului nu pretinde şi nu poate suporta aspiraţii şi satisfacţii violente; neîndoielnic este şi faptul că aspiraţiile unui om sănătos corespund forţelor organismului său. Să trecem acum dela acest punct general la un altul, mai special.

Se ştie că simţurile noastre obosesc şi se satură repede, se satisfac adică. Această afirmaţie nu este justă numai în privinţa simţurilor inferioare (pipăitul, mirosul, gustul), ci şi în privinţa simţurilor superioare, — văzul şi auzul. Simţul estetic se află strâns legat de simţul văzului şi auzului, fără de care nici nu poate fi conceput. Atunci când un om pierde, din cauza oboselii, dorinţa de a privi un lucru frumos, ar fi imposibil să nu dispară totodată şi necesitatea plăcerii estetice, stârnite de acel lucru frumos. Şi dacă omul nu poate, fără a se simţi obosit, să privească timp de o lună întreagă, zi cu zi, un tablou, fie chiar şi un tablou al lui Rafael, nu încape îndoială că nu numai ochii lui, dar şi simţul estetic s'a saturat, este satisfăcut pentru un timp oarecare. Cele valabile pentru durata plăcerii pot fi spuse şi în privinţa intensităţii ei. In condiţiunile unei satisfaceri normale, capacitatea desfătării estetice îşi are limitele sale. Dacă le depăşeşte câteodată, acest lucru nu se datoreşte unei evoluţii interne şi naturale, ci unor împrejurări speciale, mai mult sau mai puţin întâmplătoare şi anormale (de pildă admirăm frumosul cu un deosebit entuziasm atunci când ştim că în curând va trebui să ne despărţim de el, că nu vom avea la dispoziţie timpul suficient pentru a ne îndestula nevoia de a-l privi, etc.). Intr'un cuvânt, precum se vede, nu poate fi pus la îndoială faptul că simţul no-

stru estetic, asemeni tuturor celorlalte simţuri, îşi are limitele sale normale în privinţa duratei şi intensităţii stării sale de încordare, şi că dat fiind atari limite nu l-am putea considera insaturabil sau infinit.

Simţul estetic îşi are limitele sale — dealtfel destul de restrânse — şi în privinţa pretenţiilor, fineţii, exigenţei sau aşa zisei sete a sa de tot ce e desăvârşit. Vom avea ulterior ocazia să arătăm că multe lucruri care nicidecum nu deţin primul rang prin frumuseţea lor, satisfac, în realitate, simţul estetic. Vrem să spunem că şi în domeniul artei pretenţiile [şi exigenţele simţului nostru estetic] sunt foarte indulgente, în fond. Pentru o calitate oarecare îi iertăm unei opere de artă sute de neajunsuri; nici nu le observăm chiar, dacă nu sunt prea accentuate. Va fi deajuns, de pildă, să cităm cea mai mare parte a operelor poetice romane. Numai un om lipsit de simţ estetic ar putea să nu-i admire pe Horaţiu, Virgiliu, Ovidiu. Câte părţi slabe n'au, însă, aceşti poeţi? Propriu zis, totul e slab în operele lor, în afara unui singur lucru, — şlefuirea [fineţea] limbii şi a desvoltării ideilor. Conţinut n'au deloc, sau este infim, originalitate n'au; frăgezime deasemeni şi nici simplicitate; versurile lui Virgiliu şi Horaţiu aproape că sunt lipsite chiar de sinceritate, de pasiune. Oricât ne-ar releva, însă, critica toate neajunsurile, ea va trebui să adauge totuşi că forma a fost ridicată de aceşti poeţi la o înaltă desăvârşire iar simţului nostru estetic îi ajunge o singură picătură de perfecţiune pentruca să simtă satisfacţie şi să se desfete. Dealtfel, chiar în privinţa şlefuirii formei, li s'ar putea obiecta tuturor acestor poeţi defecte considerabile: operele lui Ovidiu şi Virgiliu sunt mai totdeauna prolixe; foarte deseori prolixe sunt şi odele lui Horaţiu; lirismul tuturora este foarte monoton; deseori, într'un chip [uimitor de] neplăcut, bate la ochi artificialitatea şi nota forţată. N'are aface, mai rămâne totuşi ceva bun pentru a ne desfăta. In absolut contrast cu aceşti poeţi ai şlefuirii exterioare, se poate aduce ca exemplu poezia populară. Oricare va fi fost forma iniţială a cântecelor populare, ele ajung până la noi aproape totdeauna denaturate, transformate sau fragmentate [fapt pe care nu-l putem contesta chiar dacă am pleda în favoarea însuşirilor artistice ale formei iniţiale]; ele sunt, deasemenea, foarte monotone; în sfârşit, în toate cântecele populare se pot descoperi procedee mecanice, se pot întrevedea resorturi comune, fără de care ele nu-şi desvoltă niciodată temele; poezia populară are în schimb foarte multă

frăgezime şi naivitate, pentruca simţul nostru estetic s'o întâmpine cu admiraţie.

Intr'un cuvânt, aidoma oricărui simţ sănătos, oricărei adevărate necesităţi, simţul estetic dovedeşte o mai puternică dorinţă de a dobândi satisfacţie, decât de a fi prea exigent; prin însăşi firea lui, simţul estetic se bucură de îndată ce este satisfăcut, şi, — nemulţumit, atunci când îi lipseşte hrana — este gata să se declare satisfăcut cu primul lucru suportabil pe care-l găseşte. Lipsa de exigenţă a simţului estetic este dovedită şi prin faptul că, dispunând de opere de prim rang, el nu le neglijează deloc pe cele secundare. Din pricina tablourilor lui Rafael nu vom desconsidera operele lui Greuze; deşi-l avem oricând la îndemână pe Shakespeare, recitim cu plăcere operele poeţilor de mâna a doua, şi chiar ale celor de mâna treia. Simţul estetic caută ceea ce-i bun, şi nu neapărat, o perfecţiune fantastică. Iată de ce, chiar dacă frumosul real ar prezenta foarte multe neajunsuri importante, am fi totuşi satisfăcuţi de el. [22] Să privim însă mai de aproape, în ce măsură sunt obiecţiile aduse frumosului din realitate şi în ce măsură sunt juste concluziile deduse din atari obiecţii.

I. „Frumosul din natură nu este premeditat; fie chiar numai pentru acest motiv, el tot nu poate fi atât de frumos pe cât este frumosul din artă, creat în mod premeditat". Intr'adevăr, natura neînsufleţită nu se gândeşte la frumuseţea creaţiunilor sale, precum nu se gândeşte un copac ca fructele să-i fie gustoase. Trebue totuşi să recunoaştem că până acum arta noastră n'a fost încă în stare să creeze ceva ce ar semăna fie şi cu o portocală ori un măr, fără a mai aminti de superbele fructe din regiunile tropicale. Desigur, o operă premeditată va fi calitativ superioară unei opere nepremeditate, atunci, însă, când forţele producătorilor vor fi egale. Forţele omului sunt însă mult mai slabe decât forţele naturii, operele sale sunt extrem de grosolane, stângace şi greoaie în comparaţie cu operele naturii. Tocmai din acest motiv, în operele de artă superioritatea premeditării este atenuată şi încă mult de slăbiciunile execuţiei. Pe deasupra, numai în natura neînsufleţită, în natura moartă frumuseţea nu este premeditată: pasărea şi animalul se îngrijesc de exteriorul lor şi se înfrumuseţează necontenit; le place aproape tuturora curăţenia. Rareori se întâmplă ca frumuseţea unui om să fie absolut nepremeditată; avem cu toţii foarte mare grijă de aspectul nostru exterior [aproape că nu există om care să

nu se ocupe mai mult sau mai puţin de exteriorul lui. Insăşi neglijenţa constitue deseori în felul său o eleganţă]. Se înţelege că nu avem în vedere anume mijloace rafinate menite să contrafacă frumuseţea ci grija permanentă de a menţine un exterior plăcut ce constitue o latură a higienei populare. Dacă, pe de o parte frumuseţea din natură n'ar putea fi considerată în sens riguros premeditată, ca dealtfel orice manifestare a forţelor naturii, pe de altă parte, nu s'ar putea susţine că natura n'ar tinde, în general, să dea naştere frumosului; dimpotrivă, înţelegând prin frumos plenitudinea vieţii, va trebui să admitem că năzuinţa spre viaţă, ce însufleţeşte întreaga natură, este în acelaşi timp şi o năzuinţă spre făurirea frumosului. Dacă, în genere, nu trebue să vedem în natură scopuri, ci numai rezultate, şi prin urmare nu putem socoti frumuseţea ca fiind un ţel al naturii, se cuvine dar s'o considerăm ca un rezultat esenţial, făurit prin încordarea forţelor naturii. Nepremeditarea (das **Nichtgewollstein**) inconştienţa acestei orientări n'o împiedică câtuşi de puţin să fie reală, după cum inconştienţa tendinţelor geometrice ale albinei, sau inconştienţa tendinţelor spre simetrie ale forţei vegetale nu ştirbesc câtuşi de puţin regularitatea structurii hexagonale a fagurilor respectivi sau simetria celor două jumătăţi dintr'o frunză. [O demonstraţie mai amănunţită a constatării că rezultatul esenţial al acţiunii forţelor din natură este făurirea frumosului ne-ar antrena prea departe. Dacă însă ar fi să înţelegem prin frumuseţe însăşi viaţa, indicaţiile amănunţite nu mai sunt necesare, deoarece pretutindeni domneşte în natură tendinţa de făurire a vieţii; chiar dacă cineva n'ar fi de acord cu concepţia asupra esenţei frumuseţii pe care am propus-o, gradul înalt de încordare al forţelor naturii întru făurirea frumosului poate fi uşor dovedit prin nesecata abundenţă a frumosului în natură. Fără îndoială că este absolut nedrept să se considere ca un cusur al frumosului din realitate caracterul nepremeditat al acestuia. Să trecem, aşa dar, la următorul repros dedus din acest principiu pe care-l respingem].

II. „Datorită caracterului nepremeditat al frumuseţii din natură, frumosul este întâlnit rar în realitate“ [23]. Chiar dacă ar fi într'adevăr aşa, raritatea frumosului n'ar fi regretabilă decât pentru simţul nostru estetic, fără ca ea să micşoreze câtuşi de puţin frumuseţea unei atari serii restrânse de fenomene şi obiecte. Diamantele mari cât un ou de porumbel se găsesc foarte rar; amatorii de briliante pot pe bună dreptate să regrete acest

fapt, şi totuşi ei nu contestă că aceste diamante foarte rare sunt minunate. Deplângerea rarităţii frumosului existent în realitate nu este însă pe deplin justificată; nu încape îndoială că frumosul nu este nicidecum atât de rar în realitate, pe cât afirmă esteticienii germani. Există foarte multe peisagii frumoase şi mărețe; sunt ţări în care acestea pot fi întâlnite la fiece pas, de exemplu: Finlanda, Crimeia, malurile Niprului, chiar malurile Volgăi, ca să nu mai vorbim de Elveţia, Alpi, Italia. Măreţul nu se întâlneşte necontenit în viaţa unui om; este îndoelnic însă că însuşi omul ar consimţi să i se întâmple mai des evenimente de mare amploare: clipele mărețe ale vieţii îi revin prea scump şi-l epuizează prea mult; iar cel ce simte trebuinţa de a le căuta şi are destule forţe pentru a suporta influenţa lor asupra sufletului, va putea găsi la fiece pas ocazii de a dobândi sensaţii sublime: calea vitejiei, a abnegaţiei şi a luptei înălţătoare împotriva a tot ce este josnic şi dăunător, calea luptei împotriva calamităţilor şi viciilor oamenilor nu-i este nimănui, niciodată, închisă. Şi s'au găsit totdeauna şi pretutindeni mii de oameni, a căror întreagă viaţă s'a desfăşurat ca un şir neîntrerupt de simţiri şi fapte sublime. Acelaşi lucru trebue spus şi despre clipele frumoase, încântătoare, din viaţa omului. In genere, omul nu s'ar putea plânge de raritatea lor, deoarece de el însuşi depinde măsura în care frumosul şi măreţul îi împodobesc viaţa: (oamenii care simt într'adevăr necesitatea sublimului în viaţă duc aproape totdeauna o existenţă plină de fapte mărețe. Vom indica, astfel pe oamenii însufleţiţi de dorinţa prezenţei lor pe câmpurile de bătaie, pe aceia a căror „muzică perfectă este şuieratul gloanţelor". De fapt războaiele au devenit acum mai rare decât înainte; cu toate acestea, însă, omul cu un adevărat spirit războinic poate lupta, cât îi pofteşte inima: rusul n'are decât să plece în Caucaz, francezul în Algeria şi englezul în Indiile Orientale [24]; oricând vor găsi după plac şi lupte, şi campanii, şi încăerări, şi emoţii. Numai neamţul n'are unde pleca la război; spiritul războinic al germanilor este, însă, pus la mare îndoială în momentul de faţă; dar atunci când ei au avut ere de belicism au avut şi destule războaie. Şi de ce să pretindem numaidecât bătălii ca aceiea dela Borodino şi dela Leipzig? O reală necesitate nu este atât de dificilă şi de pretenţioasă; astfel că omul care aşteaptă o bătălie ca aceea dela Borodino pentru a se arunca în foc, nu prea pare mistuit de dorinţa de a se lupta. Inafară de aceasta, reala necesitate nu este atât de exclusivă încât

simțind trebuința de a lupta, omul să aibă numaidecât nevoie, pentru a-și realiza fericirea, de bătălii armate; un asemenea om se simte atras de orice luptă îndârjită și plină de risc; și dacă nu i se va prezenta prilejul de a-și petrece viața pe câmpurile de luptă, își va făuri în schimb o viață după plac, prin întreprinderi grele ce ar cuprinde riscuri de alt gen: va deveni un agricultor întreprinzător, în luptă cu pământul, va deveni un speculant, aventurându-se în afaceri foarte riscante, într'un cuvânt, oricum își va orândui cariera, viața-i va fi plină de primejdii, de emoții și luptă] [25]. [Viața este atât de vastă și multilaterală, încât omul va găsi aproape totdeauna, din belșug, tot ceea ce caută sub imboldul unei autentice și puternice dorințe]. Deșartă și ștearsă este numai viața oamenilor [deșerți] și șterși, care discută [doar] despre sentimente și necesități, nefiind de fapt în stare să aibă altfel de sentimente și necesități, decât necesitatea de a poza, [adică de a juca teatru și de a arunca în vânt fraze sonore]. Atari împrejurări se ivesc tocmai pentrucă firea omului imprimă vieții acestuia spiritul, sensul și coloritul ei propriu; evenimentele vieții nu depind de om, spiritul acestor evenimente, însă, depinde de caracterul lui. „Cel ce caută, găsește". Ca încheiere, ar trebui să lămurim ce anume este frumusețea și să analizăm în ce măsură frumusețea feminină este un fenomen rar. [Se întâmplă deobicei să auzim în viață sau să citim în manualele de estetică că în lume există foarte puține femei frumoase, sau, strict vorbind, nu există aproape deloc. Așa se spune, de fapt, însă, nu se și simte la fel. S'ar putea face foarte ușor o experiență: luați un bărbat din categoria acelora care se plâng că există puține femei frumoase și duceți-vă cu el pe Nevski, la ceasurile când se plimbă lumea. Il veți auzi minunându-se într'una, în timp ce vă va strânge brațul pentru a vă atrage atenția: „Ia uite cât e de nostimă!... Ah, iată încă una, ce drăguță e!... Incă una, uită-te, o adevărată frumusețe!" etc., etc. — și într'un sfert de oră vă va arăta cel puțin cincizeci sau șaizeci de femei frumoase. Ar fi interesant de cules informațiuni ca acestea: se poate presupune că la Petersburg trăesc aproximativ 150.000 de femei; aproximativ 35.000 dintre ele au ca vârstă dela 16—25 de ani; câte din aceste 35.000 se bucură, în cercul lor de reputația unor femei frumoase? Fără îndoială, câteva mii, probabil, între opt și nouă mii. In orice caz, dacă se întâmplă să te afli la o serată, la care participă vreo zece sau douăspre-

zece doamne tinere și domnișoare, aproape totdeauna se vor găsi printre ele trei sau patru care se bucură de faima unor femei frumoase. Nu, în loc de a se susține că există puține femei frumoase, s'ar putea spune mai curând că sunt prea multe femei frumoase], că aproape orice femeie în floarea tinereții — celor mai mulți li se pare a fi o femeie frumoasă. [Nu, lumea de fapt nu neglijează frumusețea omului viu; mai curând li s'ar putea reproșa oamenilor că nu sunt totdeauna imparțiali și îndeajuns de pretențioși, atunci când socotesc că frumusețea este reprezentată numai prin tinerețe, admirând femeile frumoase, a căror întreagă frumusețe o constitue doar faptul că au nouăsprezece ani] [26]. Cum se explică, dar, că Rafael se plânge de lipsa de femei frumoase din Italia, țara clasică a frumuseții? Foarte simplu; el se afla în căutarea celei mai frumoase femei, iar cum cea mai frumoasă femeie nu este desigur decât una în toată lumea, unde anume ar fi putut s'o găsească? Elementele ce dețin primul rang în speța lor sunt totdeauna foarte puține la număr, dintr'un motiv foarte simplu: în caz că vor fi mai multe, am căutat să le împărțim iarăși pe categorii, astfel încât numai două, trei exemplare vor putea fi considerate de prim rang; celelalte vor fi rânduite în categorii secundare. [Există diferite ranguri de frumusețe în realitate; iar dacă rangul superior reprezintă mai deplin frumosul decât celelalte, nu rezultă nicidecum de aci că pe treptele inferioare n'ar exista o desăvârșită și veritabilă frumusețe. Cel mai mare bogătaș din Europa este o persoană, care se numește Rotschild și pe care aproape nimeni nu l-a identificat, precizând dacă este Rotschild-ul parizian sau cel italian; din faptul că Rotschild este cel mai bogat om din Europa, nu rezultă însă câtuși de puțin că toți ceilalți oameni din Europa, în afara lui Rotschild, ar fi săraci. Incât fiind de acord cu Rumor, care declară că cea mai frumoasă femeie din Italia a fost Vittoria din Albano, trebue să spunem că Italia nu este, totuși, locuită de monștri și că vor fi existat pe acele vremuri la Roma foarte multe femei, care păreau pe deplin frumoase chiar stând alături de Vittoria] [27]. In genere ideia că: „frumosul se întâlnește rar în realitate" — trebue s'o spunem, — se bizue pe o confuzie între noțiunile „pe deplin" și „primul"; există foarte multe fluvii pe deplin mărețe, dar primul dintre fluviile mărețe nu este desigur decât unul, [și nu pot rezolva problema, indicând care anume]; au fost multe căpetenii mari de oști, dar prima căpetenie de oaste din lume a fost unul singur dintre ei [și

iar nu pot spune, cine anume]. Lumea crede deobicei: dacă un obiect X este sau poate să fie mai înalt decât un alt obiect A, care se află în fața mea, atunci obiectul A este scund; lumea, însă, crede numai așa; în realitate, simte altfel; constatând că Missisipi este mai măreț decât Volga, continuăm totuși să considerăm că și Volga este un fluviu măreț. Se spune deobicei [în tratatele de filosofie] că dacă un obiect este mai mare decât un alt obiect, superioritatea primului obiect față de cel de al doilea constitue un neajuns al acestuia din urmă. Nicidecum; în realitate, neajunsul este o trăsătură concretă [de sine stătătoare], și nu un rezultat al superiorității altor obiecte. Râul ce are pe alocuri o adâncime de un picior, nu este considerat un curs mic de apă, numai pentrucă există râuri mult mai adânci; este un curs mic de apă, în sine, fără niciun fel de comparații, deoarece nu poate fi navigabil; un canal, cu o adâncime de treizeci de picioare, nu este mic, în viața reală, deoarece poate fi pe deplin navigabil; nu-i trece nimănui prin minte să-l considere mic, deși toată lumea știe că Pas-de-Calais îl întrece cu mult prin adâncimea lui. Comparațiile matematice abstracte nu pot coincide cu vederile vieții reale. Iată de ce, găsind că obiectul X este mai frumos decât A, nu încetăm câtuși de puțin, în viața reală, să socotim că și obiectul A este frumos. Să admitem că „Othello" ar fi superior lui „Macbeth", ori că „Macbeth", ar fi superior lui „Othello", — în pofida superiorității uneia dintre aceste tragedii, ele sunt amândouă frumoase. [Afirmație cu care va fi de acord toată lumea]. Calitățile lui „Othello" nu i-ar putea fi imputate ca neajunsuri lui „Macbeth" și invers. Astfel privim noi operele de artă. Și privind tot astfel și fenomenele frumoase din realitate, vom trebui foarte deseori să recunoaștem, că frumusețea unui fenomen este fără cusur, deși un altul poate fi și mai frumos. Și într'adevăr, va susține oare cineva că Italia n'are o natură frumoasă, deși insulele Antile sau Indiile Orientale au o natură mult mai bogată? Numai în virtutea unui asemenea punct de vedere, ce nu-și găsește o confirmare prin sentimentele și părerile reale ale omului, estetica poate afirma că frumusețea ar fi un fenomen rar în lumea realității. [Reproșând filosofilor că împărtășesc un punct de vedere abstract, inaplicabil realității recurgem la o obiecție uzată care, însă, foarte adesea, este justă, și pe bună dreptate poate fi adresată concepției estetice care consideră că frumosul din realitate ar fi un fenomen rar, numai pe motivul că frumusețea de prim rang este un fenomen rar] [28].

III. Să admitem că „frumosul din realitate este foarte trecător"; oare din această cauză s'ar putea considera ca fiind mai puțin frumos? Pe deasupra atare afirmație nu este totdeauna justă; o floare se ofilește într'adevăr repede, omul însă rămâne multă vreme frumos; se poate spune chiar că frumusețea umană durează tocmai cât timp îi este trebuincioasă omului, care se desfată cu ea. [Se știe îndeobște că persoanele care se iubesc în mod normal, adică la o vârstă relativ egală, de exemplu, femeia de 18 ani și bărbatul de 25 de ani, sau femeia de 22 de ani și bărbatul cam de 30 de ani, îmbătrânesc în acelaşi timp; nu ar fi oare ridicol și stupid ca un bărbat în vârstă de 50 de ani să iubească o femeie frumoasă de 20 de ani? Un bărbat matur, moralmente integru, nu poate avea o adevărată dragoste decât pentru o femeie deasemenea matură; nu ar fi oare ridicol să mă plâng: „îmbătrânește mândra mea!", din moment ce eu însumi îmbătrânesc? Este ridicol să deplângi faptul că o fetiță de 8 ani nu a împlinit încă optsprezece ani, — și e tot atât de ridicol să deplângi faptul că o femeie de 42 de ani nu mai are douăzeci și doi de ani] [29]. Ar fi nepotrivit, poate, cu caracterul abstract al lucrării noastre să ne lansăm într'o argumentare amănunțită a acestei teze; astfel încât vom spune doar că frumusețea fiecărei generații există și trebue să existe în mod anume pentru această generație; și nu știrbește prin nimic armonia, prin nimic nu este contrar trebuințelor estetice ale acestei generații faptul că frumusețea ei se vestejește odată cu ea; generațiile următoare vor avea propria lor frumusețe, o frumusețe nouă, lucru pe care n'ar avea nimeni pentru ce să-l regrete. Ar fi deasemenea inoportun, poate, să ne lansăm într'o amănunțită argumentare a constatării că dorința de „a nu îmbătrâni" este o dorință fantastică, și că, de fapt, omul matur vrea cu dinadinsul să fie matur, din moment ce și-a trăit viața în mod normal și nu face parte din categoria oamenilor superficiali. Atare fapt este, însă, dela sine clar, chiar în lipsa unei argumentări mai amănunțite. Ne amintim cu toții „cu regret" de anii copilăriei și spunem uneori că „am dori să retrăim acele timpuri fericite": nu cred însă că cineva ar consimți să devină din nou copil. Acelaşi lucru trebue să fie spus și în privința regretelor: fraza „a trecut frumusețea tinereții noastre", n'are o semnificație reală, atunci când tinerețea ni s'a depănat într'un mod câtuși de puțin satisfăcător. Ar fi plictisitor să retrăești un timp trăit cândva, precum plictisitor ar fi să asculți pentru a doua oară o anecdotă care ți s'a părut foarte amuzantă prima oară. Trebue să facem

distincție între dorințele reale și cele fantastice, aparente, care nici nu țin să fie satisfăcute; întocmai se întâmplă și cu dorința aparentă ca frumusețea din realitate să nu se vestejească. „Viața merge grăbită înainte, luând cu sine, în curgerea ei, frumusețea realității", — spun [Hegel și Fischer]; este adevărat, însă, împreună cu viața, tind înainte și dorințele noastre', adică se transformă conținutul lor, și deci regretul legat de dispariția unui fenomen frumos nu poate fi decât fantastic; după ce-și îndeplinește misiunea producând, în prezent, tocmai atâta plăcere estetică, câtă poate cuprinde ziua de azi, un asemenea fenomen este sortit să dispară; mâine va fi o nouă zi, cu noi trebuințe, care nu vor putea fi satisfăcute decât de către un nou frumos. Dacă frumusețea din realitate ar fi imobilă și invariabilă „nemuritoare", precum o pretind esteticienii, ne-ar plictisi și ne-ar desgusta. Omului viu nu-i place imobilitatea în viață; din acest motiv, nu se va mai sătura privind o frumusețe vie și se va simți foarte repede sătul de un **tableau vivant,** pe care numai cei ce admiră exclusiv arta, [disprețuind realitatea,] îl pot prefera unei scene însuflețite. După părerea acestora însă, frumusețea trebue să fie nu numai eternă, ci și uniformă în eternitatea ei; rezultă astfel o nouă învinuire adusă frumosului din realitate:

IV. „Frumosul din realitate este instabil în frumusețea lui".

La această acuzație nu putem răspunde, însă, decât prin întrebarea pe care am mai pus-o și înainte: îl împiedică oare acest fapt de a fi când și când frumos? Devine oare mai puțin frumos un peisagiu dimineața din pricină că frumusețea lui se va eclipsa pentru un timp după apusul soarelui? Și iarăși trebue să spunem că nici atare obiecție nu este mai justă: [înfățișarea unei frumoase doamne mondene câștigă printr'o rochie de bal, pe care însă doamna n'ar putea-o purta mereu; lasă, însă, de dorit acea frumoasă femeie mondenă, care este fermecătoare numai atunci când se află îmbrăcată cu o rochie de bal; se vor găsi destule femei frumoase, fermecătoare în orice toaletă, și oricând] [30]. „Uneori fizionomia exprimă toată plenitudinea vieții, alteori nu exprimă nimic", — nu; se întâmplă uneori, ce-i drept, ca fizionomia să fie extrem de expresivă, iar alteori mult mai puțin expresivă; foarte rare sunt, însă, clipele în care fizionomia omului ce strălucește prin inteligență sau bunătate, să fie lipsită de expresie: o față inteligentă își păstrează chiar în timpul somnului expresia inteligenței, o față bună își păstrează chiar în timpul somnului expresia bunătății, iar diversitatea fugitivă a nuanțelor unei fețe expresive îi

atribue acesteia o nouă frumuseţe. Tot aşa şi varietatea atitudinilor îi atribue unei fiinţe vii o nouă frumuseţe. Se mai întâmplă foarte adesea ca tocmai dispariţia unei atitudini frumoase să salveze valoarea ei pentru noi: „este frumos grupul ostaşilor ce luptă; după câteva clipe însă grupul s'a destrămat"; ce s'ar fi întâmplat dacă grupul nu s'ar fi destrămat, dacă încăierarea luptătorilor ar fi durat o zi întreagă? Ne-am fi plictisit tot privind şi am întoarce spatele, precum se şi întâmplă adesea în realitate [fiecare dintre noi probabil că va pleca fără să mai aştepte sfârşitul celei mai pitoreşti scene, dacă aceasta se va prelungi prea mult]. Cum se termină deobicei o impresie estetică, sub a cărei influenţă suntem ţinuţi o jumătate de oră sau o oră, datorită unui tablou „veşnic frumos", „veşnic imuabil în frumuseţea lui"? Se termină prin faptul că plecăm din propriul nostru imbold, fără a mai aştepta ca întunecimea serii ce coboară să ne smulgă din braţele desfătării".

V. „Frumosul din realitate nu este frumos decât pentrucă îl privim dintr'un anume punct de vedere, din care el ne apare ca fiind frumos". Dimpotrivă, mult mai des se întâmplă ca frumosul să fie frumos din orice puncte de vedere l-am privi, un peisaj frumos de pildă, este de cele mai multe ori frumos, de oriunde l-am privi; desigur, frumos în cel mai înalt grad poate fi numai dintr'un singur punct de vedere, dar ce rezultă din acest fapt? Şi operele de pictură trebue să fie privite dintr'un anumit punct, pentruca să ni se înfăţişeze în toată frumuseţea lor. Atare efect se datoreşte legilor perspectivei care trebue să fie deopotrivă respectate atât în privinţa frumosului din realitate, cât şi în privinţa frumosului din artă.

In genere, va trebui, pare-se, să spunem că toate reproşurile aduse frumosului din realitate, pe care le-am examinat, sunt exagerate, iar unele absolut nedrepte; că niciunul dintre ele n'ar putea fi adresat deopotrivă tuturor genurilor de frumos. Incă n'am analizat, însă, principalele, esenţialele neajunsuri, pe care le descoperă concepţiile estetice predominante în cazul frumosului din lumea reală. Până acum obiecţiile acestea tindeau să afirme că frumosul din realitate nu-l poate satisface pe om; acum, însă, urmează dovezi directe în sensul că frumosul din realitate nici nu poate fi, propriu zis, considerat drept frumos; şi anume trei dovezi. Să le analizăm, începând cu cea mai puţin temeinică şi mai puţin generală.

VI. „Frumosul din realitate se prezintă ca un grup de obiecte (un peisagiu, un grup de oameni) sau ca un obiect aparte. Intâm-

plările dăunătoare strică totdeauna un grup ce pare frumos în realitate, introducând obiecte străine, inutile, care tulbură frumusețea și unitatea întregului; ele strică și înfățișarea obiectului aparte ce pare frumos, deformând unele dintre părțile sale: o examinare atentă ne va arăta totdeauna că obiectul real ce pare frumos are unele părți ce nu sunt deloc frumoase". Ne lovim astfel iarăși de ideia că frumusețea înseamnează perfecțiune [deplină, perfecțiune lipsită de orice cusururi]. Această ideie nu reprezintă însă decât un caz particular al tezei generale ce afirmă că omul nu poate fi satisfăcut, în genere, decât de o perfecțiune matematică; dimpotrivă, viața practică a omului ne convinge că el nu caută decât o perfecțiune aproximativă, care, strict vorbind, nici nu trebue să fie denumită perfecțiune. Omul caută numai cele **bune, nu, însă,** și perfecțiunea. Numai matematica pură pretinde perfecțiune; chiar și matematica aplicată se mulțumește cu calcule aproximative. Faptul de a căuta perfecțiune în orice domeniu al vieții este de resortul unei fantazii abstracte, bolnăvicioase sau deșarte [31]. Dorim să respirăm aer curat; observăm însă, oare, că nicăieri și niciodată nu există un aer absolut curat? Vrem să bem apă curată, nu însă o apă absolut curată: apa absolut curată (distilată) este chiar neplăcută la gust. Par aceste exemple prea [banale, prea] materiale? Să aducem altele: i-a venit oare cuiva în minte să spună că nu e savant omul ce nu știe **de toate?** Nu, nici măcar nu încercăm a-l găsi pe omul care ar ști **de toate**; îi pretindem unui savant să știe tot ce e esențial și să știe foarte multe. Suntem oare nemulțumiți, de pildă, de o carte de istorie, în care nu sunt explicate absolut toate chestiunile, în care nu sunt prezentate toate detaliile și în care nu chiar absolut toate părerile și cuvintele autorului sunt negreșit juste? Nu, ne mulțumim, ba chiar pe deplin cu o carte ce rezolvă chestiunile **principale** prezentând amănuntele cele mai necesare și în cuprinsul căreia părerile **principale** ale autorului sunt juste, neexistând alături de acestea decât **foarte puține** explicații inexacte sau nereușite. (Vom vedea în continuare că și în domeniul artei ne mulțumim, deasemenea, cu o perfecțiune aproximativă). După aceste indicații putem spune, fără teamă de a fi contraziși cu vehemență, că și în domeniul frumosului din viața reală ne mulțumim să găsim ceva foarte bun, fără a căuta însă o perfecțiune matematică ce ar fi lipsită de orice cusururi mărunte. Se va gândi oare să spună cineva despre cutare peisagiu că nu este frumos, deoarece într'un colțișor al său cresc numai trei tufișuri, și că priveliștea ar fi fost mai frumoasă dacă în acel

loc creşteau două sau patru? Niciunei persoane, probabil, care a admirat marea, nu i-a trecut încă prin gând, că aceasta ar fi putut fi mai frumoasă decât este; iar dacă ar fi să privim marea dintr'un punct de vedere strict matematic, ea prezintă într'adevăr cusururi, primul ei cusur fiind acela că n'are o suprafaţă plană, ci convexă. Este adevărat, că atare cusur nu se poate vedea, nu poate fi descoperit cu ochiul liber, ci doar dedus din calcule; prin urmare ar fi ridicol să vorbim, ca atare, despre un cusur, ce nu poate fi sezisat, ci pe care-l putem doar şti; în mare parte, însă, tocmai de asemenea natură sunt cusururile frumosului din realitate: ele nu se văd, nu sunt sezisabile, nu pot fi descoperite decât prin cercetarea minţii, şi nu cu vederea. Să nu uităm însă că simţul frumosului este de resortul vederii, iar nu de cel al ştiinţei: cele ce nu pot fi sezisabile sunt inexistente pentru simţul estetic. Dar oare într'adevăr majoritatea neajunsurilor frumosului din realitate nu pot fi sezisate de vedere? Experienţa ne convinge şi de acest lucru. Nu se poate ca vreun om dotat cu simţul estetic să nu fi întâlnit în realitate mii de persoane, fenomene şi lucruri, care să-i pară ireproşabil de frumoase. Prezintă, însă, oare, vreo importanţă faptul că un obiect frumos are unele cusururi pe care le remarcă vederea? Acestea sunt desigur prea puţin importante, din moment ce obiectul continuă totuşi să pară frumos în pofida lor; obiectul ni se va părea urât şi nicidecum frumos numai în cazul în care atari cusururi vor fi importante. Amănuntele fără însemnătate, însă, nici nu merită să fie amintite. Şi, într'adevăr, omul sănătos din punct de vedere estetic nici nu le ia în seamă. [Faptul de a te simţi iritat ori lezat din cauza unor nimicuri, este o dovadă de desechilibru sufletesc sau de ridicolă susceptibilitate] [32]. Omul care n'are o pregătire specială dobândită prin studiul esteticii moderne, va considera ciudată cea de-a doua argumentare, ce pare să confirme supoziţia că aşa zisul frumos din realitate nu poate fi frumos în deplinul înţeles al cuvântului.

VII. „Un obiect real nu poate fi frumos, fie chiar numai pentru faptul că este un obiect viu, în care se petrece procesul real al vieţii cu toată brutalitatea specifică şi cu toate amănuntele lui antiestetice". Cu greu ne-am putea închipui un idealism fantastic mai extrem. Cum, nu este frumos un chip însufleţit, ci doar imaginea lui zugrăvită de un pictor sau reprodusă de un dagherotip? Şi de ce oare? Pentrucă pe un chip însufleţit inevitabil, se vor descoperi urmele materiale ale procesului vital; pentrucă, privind printr'un microscop un chip însufleţit, îl vom vedea, totdeauna,

transpirat, etc. Cum, un copac viu nu poate fi frumos pentru motivul că în scoarţa lui se cuibăresc totdeauna insecte mărunte care se hrănesc cu frunze? Ciudată părere, căreia nici nu se cuvine să-i aducem vreo desminţire; întrucât impresia mea estetică poate fi incomodată de lucruri pe care nici nu le remarcă? Poate să aibă vreo influenţă asupra sensaţiilor mele un cusur, pe care simţurile încă nu-l sezisează? Pentru a combate această părere, n'avem nevoie nici măcar să invocăm adevărul [că numai oamenii irascibili şi ursuzi se simt contrariaţi de procesele vieţii]; că ar fi bizar să căutăm nişte oameni care să nu bea, să nu mănânce, să nu aibă nevoie să se spele şi să-şi schimbe rufele. Ar fi absolut inutil să insistăm asupra acestor trebuinţe. Să analizăm mai bine una dintre ideile care a prilejuit formularea unui reproş foarte bizar la adresa frumosului din realitate, ideie ce constitue una dintre concepţiile fundamentale ale esteticii predominante. Iată această ideie: „Frumosul nu este însuşi obiectul, ci suprafaţa pură, forma pură **(die reine Oberfläche)** a obiectului". Lipsa de temei a acestui punct de vedere asupra frumosului va ieşi la iveală, dacă vom examina sursele din care a provenit. De cele mai deseori sezisăm frumosul cu ochii; ochii însă văd desigur numai învelişul, contururile, exteriorul obiectului, nu şi structura lui internă. De aci uşor am putea trage concluzia că frumosul este suprafaţa obiectului, iar nu obiectul însuşi. In primul rând, însă, frumosul nu există numai pentru vedere, ci şi pentru auz (cântul, muzica), în care caz nu poate fi vorba de vreo suprafaţă. In al doilea rând, chiar cu ochii nu sezisăm totdeauna numai învelişul obiectului: la corpurile transparente vedem tot conţinutul, toată structura internă; tocmai transparenţa este aceea care atribue apei şi pietrelor preţioase toată frumuseţea lor. In sfârşit corpul uman, cea mai minunată frumuseţe de pe pământ, e semitransparent, încât nu vedem într'un om numai o suprafaţă pură; se întrezăreşte prin piele lumina lăuntrică, şi această transparenţă a corpului conferă foarte mult farmec frumuseţii umane. In al treilea rând, ar fi ciudat să susţinem că şi în cazul corpurilor absolut netransparente nu vedem decât doar suprafaţa şi nu conţinutul însuşi: vederea nu aparţine exclusiv ochilor, la exerciţiul acestui simţ participă totdeauna, precum se ştie, raţiunea ce memorează şi chibzueşte; chibzuinţa umple totdeauna cu un conţinut forma goală ce i se înfăţişează ochiului. Omul vede un obiect **în mişcare**, deşi ochii, ca organ, nu văd mişcarea; omul vede îndepărtarea obiectului, deşi ochiul, ca atare, nu vede în-

depărtarea; tot aşa vede omul substanţa unui obiect, deşi ochiul lui nu sezisează decât suprafaţa pură, imaterială, abstractă a obiectului. Un alt temei al ideii: „frumosul este pura suprafaţă", constă din ipoteza că o plăcere estetică e incompatibilă cu vreun interes material, manifestat pentru un obiect. Nu vom examina cum anume trebue să fie înţeles raportul dintre interesul material, pe care-l prezintă pentru noi obiectul, şi plăcerea estetică pe care el ne-o produce, deşi această cercetare ne-ar fi convins că plăcerea estetică se deosebeşte de interesul material sau de modul practic de a privi obiectul, fără a-i fi însă opusă. Va fi deajuns să invocăm cele dovedite de experienţă, şi anume faptul că şi un obiect real, ce nu stârneşte un interes material, poate să pară frumos: ce ideie interesată ne-ar putea veni în minte, atunci când admirăm stelele, marea, pădurea (nu cumva învăluind cu privirea o pădure reală, trebue să mă gândesc numaidecât că mi-ar putea folosi la construirea sau încălzitul unei case?); ce ideie interesată ne-ar putea trece prin minte, atunci când ne simţim fermecaţi de freamătul frunzelor sau de cântecul privighetorii? Intrucât priveşte omul, nutrim adesea dragoste pentru el fără niciun motiv interesat, fără să ne gândim câtuşi de puţin la noi înşine; cu atât mai mult poate să ne placă din punct de vedere estetic, fără a prilejui calcule materiale **(stoffartig)** în privinţa relaţiunilor dintre noi şi el. In sfârşit, ideia că frumosul este forma pură, decurge în mod imediat din noţiunea că frumosul este pură aparenţă; iar această noţiune rezultă în mod necesar din definiţia frumosului ca deplină realizare a ideii într'un anumit obiect, ea căzând împreună cu această definiţie.

După un lung şir de obiecţiuni adresate, pe un plan din ce în ce mai general şi într'o formă din ce în ce mai vehementă, frumosului din realitate, ajungem acum la ultima cauză, cea mai puternică şi mai generală, datorită căreia se pretinde că frumosul real n'ar putea fi considerat într'adevăr frumos.

VIII. „Un anumit obiect nu poate fi frumos, chiar numai pentru faptul că nu este absolut; iar frumosul este absolut". Iată un argument într'adevăr incontestabil [pentru şcoala hegeliană şi multe alte şcoli filosofice] care i-au dat naştere, de vreme ce ele acceptă absolutul ca un criteriu nu numai al adevărului teoretic, ci şi al aspiraţiilor active ale omului. Dar aceste sisteme s'au şi năruit, făcând loc altor sisteme care s'au desvoltat pe seama lor în virtutea procesului dialectic intern şi care dovedesc o altă înţelegere a vieţii. Mărginindu-ne la aceste indicaţii în privinţa în-

consistenței filosofice a concepției din care a rezultat imprimarea nevoii de absolut asupra tuturor aspirațiilor omenești, vom adopta pentru critica noastră un alt punct de vedere, mai apropiat de noțiunile pur estetice, și vom spune că, deoarece în genere activitatea omului urmărește diferite scopuri apropiate structurii lui, nu tinde spre absolut și nu cunoaște nimic în acest sens. Simțul și activitatea estetică seamănă perfect, în această privință, cu celelalte simțuri și activități ale omului. Nu întâlnim în realitate nimic absolut; n'am putea, deci, deduce din experiență ce impresie ne-ar face o frumusețe absolută; știm însă, cel puțin din experiență, că **similis simili gaudet**, și că prin urmare, nouă, ființe individuale care nu putem depăși limitele individualității noastre, ne place foarte mult o frumusețe individuală, ce nu poate depăși limitele individualității ei. [Filosofia poate doar să explice experiența, neavând nicidecum dreptul de a o respinge; și este neîndoios faptul că omului îi place o frumusețe individuală, că numai atare frumusețe îi dă impresia autenticității. Acest fapt general și fundamental, ce se referă la toate fenomenele vieții estetice sănătoase, desminte pe deplin părerea ce susține că numai frumusețea absolută ar fi o adevărată frumusețe]. După cele de mai sus, oricare alte argumente ar fi de prisos. Trebue să adăugăm doar că ideia relativă la caracterul individual al adevăratei frumuseți este formulată de același sistem de concepții estetice care consideră că absolutul este criteriul frumosului. Din ideia, însă, că individualul constitue indiciul esențial în privința frumosului, rezultă dela sine o altă teză, după care criteriul absolutului este străin de domeniul frumosului, atare deducție fiind în contrazicere cu concepția fundamentală asupra frumosului, proprie numitului sistem. Contrazicerile similare, ce nu pot fi totdeauna evitate de sistemul în chestiune, decurg din împreunarea în cuprinsul acestui sistem a unor deducții geniale trase din experiență și a unor tentative tot atât de geniale, intrinsec însă inconsistente, de a subordona toate aceste deducții unui punct de vedere aprioric, care adesea le contrazice.

Deoarece am examinat până acum toate obiecțiile mai mult sau mai puțin neîntemeiate adresate frumosului din realitate, putem trece la rezolvarea problemei referitoare la menirea esențială a artei. După concepțiile estetice predominante, „arta își are obârșia în năzuința omului de a elibera frumosul de neajunsurile sale (analizate de noi), datorită cărora el nu poate, în decursul existenței sale reale, satisface pe deplin trebuințele omu-

lui. Frumosul creat de artă este scutit de neajunsurile frumosului din realitate“ [33]. Să vedem deci în ce măsură frumosul pe care-l creează arta, poate fi într'adevăr superior frumosului din realitate prin imunitatea sa față de reproșurile aduse acestuia din urmă: vom putea după aceea soluționa mai ușor problema: indică oare, concepția predominantă, în mod just, originea artei și raportul dintre ea și realitatea vie?

I. „Frumosul din natură este nepremeditat“. Frumosul din artă este, ce-i drept, premeditat; în toate cazurile, însă, și în toate amănuntele? Ar fi zadarnic să ne mai punem întrebarea: cât de des și în ce măsură un pictor sau un poet întrevăd limpede, ce anume se va întruchipa în opera lor? — deoarece caracterul inconștient al procesului creației artistice a devenit demult un loc comun; va fi, poate, preferabil acum să scoatem mai pronunțat în evidență dependența frumuseții unei opere de aspirațiile conștiente ale artistului, decât să insistăm asupra faptului că operele făurite de un adevărat talent creator conțin totdeauna foarte multe elemente nepremeditate, instinctive. Oricum ar fi, aceste două puncte de vedere, fiind cunoscute, ar fi inutil să ne oprim acum asupra lor. Nu va fi însă poate de prisos să arătăm că și aspirațiile premeditate ale artistului (mai ales cele ale poetului) nu ne dau totdeauna dreptul de a considera preocuparea de frumos ca fiind adevăratul izvor al operelor sale de artă; poetul tinde, ce-i drept, totdeauna să facă „pe cât se poate mai bine“; nu însemnează însă, că întreaga lui voință și chibzuință ar fi exclusiv sau chiar prin excelență guvernată de preocuparea de a atinge, în realizarea operei, un nivel cât mai artistic sau estetic precum natura prezintă o seamă de tendințe contradictorii care, prin lupta dintre ele, nimicesc sau denaturează frumusețea, tot așa și pictorul sau poetul sunt mânați de numeroase aspirații care, influențând asupra năzuinței lor spre frumos, denaturează frumusețea operei lor create. In primul rând este vorba de diferitele aspirații și trebuințe cotidiene ale artistului, care nu-i permit să fie numai artist și nimic altceva; în al doilea rând, concepțiile lui intelectuale și morale, care deasemenea nu-i permit, în decursul realizării operei, să se gândească exclusiv la atributele frumuseții; în sfârșit, în al treilea rând, ideia creațiunii artistice nu se declanșează la un artist, numai în virtutea străduinței de a crea frumosul: un poet demn de numele său, vrea deobicei să ne redea în opera sa ideile proprii, vederile proprii, sentimentele proprii, și nicidecum numai o anume frumusețe plăsmuită de el.

Intr'un cuvânt, dacă frumusețea din realitate se desvoltă prin luptă cu celelalte tendințe din natură, întocmai se desvoltă ea și în artă, prin luptă cu alte aspirații și trebuințe ale omului care o creează; dacă în realitate această luptă strică sau nimicește frumusețea, ea are tot atâtea șanse s'o strice sau s'o nimicească și într'o operă de artă; dacă în realitate frumosul se desvoltă sub influențe ce-i sunt străine și nu-i permit să fie **numai** frumos, la fel și creațiunea artistului sau a poetului se desvoltă în virtutea a multiple și diferite aspirații a căror concomitentă acțiune trebue să ducă la rezultate similare celor observate în realitate. Suntem totuși gata să consimțim că în opera de artă există mai multă premeditare, decât în creațiunile frumoase ale naturii, și că în acest sens arta ar fi superioară naturii, în cazul când, datorită caracterului ei premeditat, ar fi scutită de neajunsurile, de care este scutită natura. Câștigând însă pe de o parte, datorită premeditării, arta pierde, totodată, în alte privințe; într'adevăr, zămislind frumosul, artistul deseori nu izbutește să realizeze deloc un frumos [desăvârșit]; nu este suficient să dorești frumosul, trebue să fii în stare să prinzi adevăratele lui aspecte, și cât de des se înșeală artiștii în concepțiile lor asupra frumuseții! Cât de des se văd ei înșelați chiar de instinctul lor artistic, și nu numai de concepțiile lor bazate pe reflexiune, și în mare parte, unilaterale! Toate neajunsurile individualului sunt inseparabile, în artă, de actul premeditării.

II. „Frumosul se întâlnește rar în realitate"; se întâlnește însă mai des frumosul în artă? Câte evenimente într'adevăr tragice sau dramatice nu se întâmplă zilnic! Se pot cita, însă, tot atât de multe tragedii sau drame într'adevăr frumoase, oare? In toată literatura apuseană s'ar putea număra vreo treizeci sau patruzeci de piese, iar în literatura rusă — dacă nu greșim — în afară de „Boris Godunov" și „Scene de pe vremurile cavalerilor" — niciuna care să se înalțe deasupra mediocrității. Câte romane nu se întâmplă în realitate! Se pot cita, însă multe romane într'adevăr frumoase? Poate câteva zeci, în literatura engleză și franceză, și vreo cinci, șase, în cea rusă. Unde se poate întâlni mai curând un peisagiu frumos: în natură sau în pictură? Și de ce oare? Pentrucă există foarte puțini poeți și pictori mari, precum există în genere foarte puțini oameni geniali în orice sferă de activitate. Dacă în realitate rareori se ivește un prilej cu desăvârșire favorabil creării frumosului sau sublimului, cu atât mai rar sunt cazurile când apar și se desvoltă în chip nestinghe-

rit mari genii, deoarece atari cazuri necesită concursul a mult mai multe condiţiuni favorabile. Această obiecţie adresată realităţii se răsfrânge cu şi mai mare forţă asupra artei.

III. „Frumosul din natură este foarte trecător"; în artă, ce-i drept, frumosul rămâne adesea etern; nu întotdeauna însă, întrucât şi o operă de artă se expune pieirii şi stricăciunii din cauza diferitelor întâmplări. Liricii greci au pierit pentru noi; au pierit tablourile lui Apelles şi statuile lui Lisipp. Fără a ne opri, însă, asupra acestui fapt, să trecem la celelalte cauze pentru care foarte multe opere de artă nu pot dăinui în eternitate şi care, pe de altă parte, nu au nicio acţiune asupra frumosului din natură: moda şi învechirea materialului. Natura nu îmbătrâneşte; în locul creaţiunilor ei veştejite ea dă naştere altora noi; artei îi lipseşte această facultate veşnică a reproducerii, a reînnoirii; dimpotrivă, timpul nu trece fără a lăsa urme asupra creaţiunilor ei. In operele poetice limba se învecheşte repede, din care pricină nu mai simţim, citindu-i pe Shakespeare, Dante, Wolfram [34], tot atâta plăcere, câtă vor fi simţit contemporanii lor. Mai important încă este faptul că, în decursul vremurilor, multe elemente ale operelor poetice devin de neînţeles pentru noi (idei şi expresii produse de împrejurările acelor vremuri, aluzii la diferite evenimente şi persoane din contemporaneitatea lor); o seamă de lucruri devin şterse şi searbede; comentariile savante nu sunt în stare să înfăţişeze totul urmaşilor cu claritatea şi insufleţirea pe care au avut-o pentru contemporani; dealtfel, comentariile savante şi desfătarea estetică sunt lucruri contrarii, fără a mai pomeni faptul că, datorită celor dintâi, opera poetică încetează a mai fi accesibilă pentru toată lumea. Indeosebi datorită desvoltării civilizaţiei, transformării concepţiilor, opera poetică îşi pierde uneori întreaga frumuseţe, iar alteori devine chiar neplăcută sau respingătoare. Nu dorim să aducem exemple în afara eglogelor lui Virgiliu, cel mai modest dintre poeţii Romei. [Cele săvârşite de evoluţia simţului moral în privinţa conţinutului, sunt săvârşite de evoluţia simţului estetic în privinţa formei; nu vom mai aminti, de pildă, că pentru noi a dispărut frumuseţea creată de poeţii talentaţi ai epocii pseudo-clasice, toată lumea fiind de acord că până şi limbajul lui Shakespeare este deseori prea căutat şi patetic] [35].

Să trecem dela poezie la celelalte genuri de artă. Bucăţile muzicale dispar împreună cu instrumentele pentru care au fost scrise. Toată muzica antică a pierit pentru noi [din cauza modifi-

cării sistemului specific de notație muzicală] [36]. Frumusețea vechilor lucrări muzicale devine cu totul palidă în urma perfecționării orchestrației. In pictură vopselile se decolorează foarte iute și se înnegresc; tablourile din sec. al XVI-XVII-lea și-au pierdut de mult frumusețea lor inițială. Oricât de puternică ar fi influența tuturor acestor împrejurări, ea nu reprezintă totuși cauza principală a caracterului trecător pe care-l au operele de artă, ci doar influența datorită gustului epocii, influență care aproape totdeauna exprimă anume înclinații la modă, unilaterale și foarte adesea false. Datorită modei, jumătate din fiecare text dramatic scris de Shakespeare nu mai poate stârni desfătări estetice în vremurile noastre; datorită modei ce s'a oglindit în tragediile lui Racine și Corneille, acum aceste piese nu ne mai desfată atât, cât ne fac să zâmbim. Nici în pictură, nici în muzică și nici în arhitectură, nu se va putea găsi aproape nicio operă ce a fost creată în urmă cu 100 sau 150 de ani, care acum să nu ni se pară ofilită, [plictisitoare] sau ridicolă, în ciuda geniului ce și-a lăsat asupră-i întipărirea. Tot astfel arta contemporană va stârni adesea zâmbete peste cincizeci de ani.

IV. „Frumosul din realitate este instabil în frumusețea lui". Este adevărat; frumosul din artă, însă, are o imobilitate cadaverică în aspectele lui, ceea ce este mult mai rău. O față vie poate fi privită câteva ore la rând; un tablou ne plictisește după un sfert de oră de contemplare; rari sunt diletanții care vor rezista o oră întreagă în fața unui tablou. Operele poetice sunt mai vii decât operele de pictură, arhitectură sau sculptură, dar și ele ne produc sațiu destul de repede: nu se va găsi desigur o singură persoană, care să fie în stare să recitească un roman de cinci ori în șir; viața însă, persoanele vii și evenimentele reale, ne atrag mereu prin varietatea lor. [Acest neajuns al operelor de artă, ca și cel precedent, ar reclama o desvoltare mult mai amplă. Caut însă mereu să evit amănuntele, mulțumindu-mă cu indicațiile generale].

V. „Frumusețea se descoperă în natură numai datorită faptului că o privim dintr'un anumit punct de vedere, și nu din altul", — iată o ideie ce în privința naturii mai niciodată nu poate fi justă, dar care, însă, aproape totdeauna este aplicabilă operelor de artă. Toate operele de artă care nu aparțin epocii și civilizației noastre ne cer stăruitor să ne transportăm în epoca, în cadrul civilizației, în care au fost create; altfel ni se vor părea de neînțeles, ciudate, și nicidecum frumoase. Dacă nu ne vom

transporta în Grecia antică, cântecele lui Sapho şi Anakreon ni se vor părea că sunt expresiile unor desfătări antiestetice, în genul acelor opere din timpurile noastre, care fac de ruşine tiparul; dacă nu ne vom transporta cu gândul în societatea patriarhală, cântecele lui Homer ne vor ofensa prin cinismul lor, prin lăcomia grosolană afişată şi printr'o vădită lipsă de simţ moral. [Nu mai vorbesc despre tablourile şi statuile în care se află reprezentaţi Leda ori Ganimed: miturile de acest gen îi stârnesc fiori unui om nepregătit, încât este de mirare că tablourile şi statuile similare nu sunt ascunse în nişte săli accesibile doar savanţilor de specialitate. Trebue să recunoaştem, în genere, că ediţiile **in usum Delphini** şi frunza de viţă îşi au un rost al lor, şi încă destul de însemnat].

Lumea greacă, însă, este prea îndepărtată de noi; să ne adresăm unei epoci mai apropiate. Câte lucruri din operele lui Shakespeare şi ale pictorilor italieni nu pot fi pricepute şi apreciate, decât doar printr'o întoarcere în trecut şi ţinându-se seama de concepţiile de atunci! Să indicăm un exemplu şi mai apropiat de vremurile noastre: drama lui Goethe, „Faust", produce o impresie ciudată asupra omului incapabil să se transporte în epoca de aspiraţii şi îndoieli, pe care o exprimă „Faust". [Dovadă sunt frazele curente prin care Mefistofel este judecat drept un lamentabil demon; într'adevăr, omului cult din vremurile noastre i se par lamentabile şi ridicole îndoielile,[37] care pe Faust îl făceau să se cutremure].

VI. „Frumosul din realitate prezintă multe părţi sau amănunte ce nu sunt frumoase". Nu se întâmplă însă, oare, şi în artă acelaşi lucru, ba încă într'o măsură mult mai mare? Indicaţi-mi o operă de artă din care să lipsească defectele. Romanele lui Walter Scott sunt prea prolixe [(adevăr recunoscut de toată lumea)], romanele lui Dickens sunt mereu de un sentimentalism dulceag şi foarte adesea prolixe [(deasemenea, un adevăr universal recunoscut)], romanele lui Thackeray plictisesc uneori (sau mai bine zis, foarte des) prin permanenta lor pretenţie de a exprima o ironie naivă şi răutăcioasă. Totuşi geniile moderne rareori sunt socotite ca îndrumători în estetică; preferinţele acesteia rămân la Homer, la tragicii greci şi la Shakespeare. Poemele lui Homer sunt lipsite de coherenţă; Eschyl şi Sophocle sunt prea sumbri şi seci, în afară de care lui Eschyl îi lipseşte şi dramatismul; Euripide este plângăreţ; Shakespeare, retoric şi [insuportabil] de patetic; dramele lui ar avea o structură artistică perfectă, dacă ar putea fi refăcute întrucâtva, propunere pe care a făcut-o însuşi

Goethe. Trecând la pictură va trebui să recunoaştem acelaşi lucru: numai de Rafael [se teme să se atingă lumea], tuturor celorlalţi pictori de mult li s'au descoperit o mulţime de defecte. Ba încă, până şi lui Rafael i se reproşează că n'a cunoscut anatomia. Despre muzică nici vorbă nu poate fi: Beethoven e neinteligibil şi adesea sălbatic; Mozart are orchestraţie slabă; în operele compozitorilor moderni este prea mult sgomot şi pocnet. După părerea cunoscătorilor în materie, ireproşabilă este doar opera Don Juan [38]; diletanţii, însă, o găsesc plictisitoare. Dacă perfecţiunea nu există în natură şi la oamenii vii, cu atât mai puţin va putea ea fi găsită în artă şi în operele create de om: „nimic nu poate exista într'un efect, dacă nu există totodată şi în cauza acestuia, adică în om" [39]. Un câmp larg şi nemărginit se deschide în faţa aceluia ce va voi să dovedească, în genere, slăbiciunile operelor de artă. Se înţelege dela sine că o asemenea tentativă ar fi o dovadă de sarcastică inteligenţă, şi nu de imparţialitate: omul care nu admiră marile opere de artă este demn de compătimire; ne este, însă, îngăduit — atunci când suntem siliţi s'o facem din pricina laudelor exagerate — să amintim că dacă sunt pete în soare, nici „treburile pământeşti" nu pot fi fără pată.

VII. „Un obiect viu nu poate fi frumos, chiar numai pentru motivul că înlăuntrul lui are loc procesul dificil şi brutal al vieţii". Opera de artă fiind un lucru mort, s'ar părea că poate fi scutită de acest reproş. Şi totuşi atare concluzie este superficială. Faptele o contrazic. O operă de artă este rezultatul unui proces vital, este creaţiunea unui om viu, care a făurit-o printr'o luptă dificilă, în opera lui răsfrângându-se urmele grele şi aspre ale luptei susţinute în procesul creaţiei. Mulţi sunt, oare, poeţii şi pictorii care lucrează glumind, precum, glumind şi fără ştersături, se spune că şi-ar fi scris dramele sale Shakespeare? Iar dacă o operă este creată nu fără trudă, va păstra „petele lăsate de opaiţul cu ulei", la lumina căruia a lucrat artistul. Urmele eforturilor pot fi găsite aproape în toate operele de artă, oricât de uşor plăsmuite s'ar părea că au fost, la prima vedere. Iar dacă au fost într'adevăr create, fără trudă, vor prezenta neajunsul unei şlefuiri grosolane. Aşa dar, una din două: ori forme grosolane, ori o şlefuire anevoioasă — iată Scylla şi Carybda operelor de artă.

Nu vreau să afirm că toate cusururile evidenţiate în această analiză îşi imprimă totdeauna, prin contururi grosolane, pecetea lor, asupra operelor de artă. [Nu doresc decât să afirm că dacă

ar fi să privim cu microscopul cusururile operelor de artă, precum esteticienii privesc cu microscopul cusururile frumosului din realitate, căruia-i preferă frumusețea artistică, am putea aduce foarte multe obiecții frumuseții operelor de artă, mult mai multe decât frumuseții creațiunilor datorite naturii și vieții]. Vreau să arăt doar că frumosul creat în artă [40] nu poate câtuși de puțin rezista criticii minuțioase îndreptate împotriva frumosului din realitate.

Din expunerea pe care am făcut-o, se poate vedea că dacă arta ar rezulta din faptul că spiritul nostru este nemulțumit de cusururile frumosului din realitatea vie, precum și din năzuința de a crea ceva mai bun, întreaga activitate estetică a omului ar fi zadarnică și infructuoasă, astfel încât omul ar fi renunțat repede la ea, constatând că arta nu poate corespunde intențiilor sale. In general vorbind, operele de artă au întru totul aceleași neajunsuri pe care le prezintă și frumosul din realitatea vie; iar dacă arta nu-și poate, în genere, aroga niciun fel de drepturi de a fi preferată naturii și vieții, ar fi oare posibil, ca unele genuri ale artei să posede în mod special anumite avantagii datorită cărora operele lor reprezentative să-și vădească superioritatea asupra fenomenelor corespunzătoare din realitatea vie? Cutare sau cutare gen de artă ar putea da naștere unor opere, care să nu aibă corespondențe în lumea reală? Atari probleme n'au fost încă rezolvate de critica noastră generală, astfel că trebue să cercetăm câteva cazuri individuale, pentru a stabili raportul ce există între frumosul din anumite genuri ale artei și frumosul din realitate făurit de o natură indiferentă la aspirațiile omului către frumos. Numai o asemenea analiză ne va da un răspuns definitiv la problema: se poate explica geneza artei prin caracterul nesatisfăcător, din punct de vedere estetic, al realității vii? [Numai după ce vom examina cuprinsul, calitățile și neajunsurile esențiale proprii unor anumite genuri de artă, vom putea lămuri menirea artei în genere].

Unii încep deobicei, enumerarea genurilor de artă cu arhitectura, detașând-o [într'un chip destul de inconsecvent], de celelalte variate activități cu scopuri mai mult sau mai puțin practice ale omului, și acordându-i doar meșteșugului construirii dreptul de a se înălța la rangul unei arte. Ar fi, însă, nedrept să se limiteze astfel domeniul artei, din moment ce prin „opere de artă" se înțeleg „lucrurile create de om sub influența precumpănitoare a aspirațiilor lui spre frumos": în popor sau, mai exact,

în cercurile înalte ale societății, simțul estetic a ajuns la un asemenea grad de desvoltare, încât sub influența precumpănitoare a unei atari aspirații sunt concepute și executate mai toate obiectele ce slujesc activității omenești: lucrurile trebuincioase comodității vieții casnice (mobila, vesela, amenajarea locuinței), îmbrăcămintea, grădinile, etc. Vasele etrusce și lucrurile antice de galanterie sunt considerate de toată lumea ca „opere de artă"; desigur, ar fi impropriu să le socotim ca aparținând domeniului „sculpturii"; nu cumva însă va trebui să încadrăm în arhitectură până și arta de a face mobile? In ce categorie însă am putea trece straturile de flori și grădinile, [amenajate după reguli ale artei], a căror destinație inițială — aceea de a servi ca loc de preumblare sau recreație — este cu totul subordonată scopului de a deveni un obiect de plăcere estetică? Unii esteticieni consideră horticultura ca pe o ramură a arhitecturii, atare interpretare fiind, însă, vădit forțată. Din moment ce denumirea de artă se acordă oricărei activități ce se desfășoară sub influența precumpănitoare a simțului estetic, cercul artei va trebui să fie considerabil lărgit, deoarece, în acest caz nu s'ar mai putea contesta identitatea esențială dintre arhitectură pe de o parte și arta modelor, a mobilierului, horticultura, arta modelării, etc., pe de alta. Ni se va spune: „arhitectura creează ceva nou, ce nu mai existase în natură, ea preface cu totul materialul de care se slujește; pe când celelalte ramuri ale activității umane îi lasă materialului pe care-l mânuesc, alcătuirea lui primitivă". Nicidecum, deoarece există multe ramuri ale activității omenești care nici în această privință nu rămân în urma arhitecturii. Să dăm ca exemplu florăritul: [ce are comun un trandafir sălbatic cu trandafirii cultivați de arta grădinarilor? In genere,] florile de câmp nu seamănă câtuși de puțin cu luxuriantele flori invoalte ce-și datorează existența lor florăritului. Ce au comun: o pădure sălbatică și o grădină artificială sau un parc? Precum ciopleşte pietrele arhitectura, tot așa curăță și îndreaptă copacii horticultura, fiecare în parte căpătând o înfățișare cu totul diferită de aceea pe care o are într'o pădure virgină; precum arhitectura reunește pietrele în grupări regulate, tot așa grupează în chip simetric, copacii dintr'un parc, horticultura. Intr'un cuvânt, florăritul sau horticultura refac, prelucrează „materia brută" în aceeași măsură ca și arhitectura. Un fapt similar se poate constata și în domeniul industriei care, sub influența precumpănitoare a năzuinței spre frumos, creează, de pildă, țesături de neidentificat cu nimic din ceea ce

prezintă natura, materia primă a acestor țesuturi fiind și mai mult prelucrată decât piatra în arhitectură. „Arhitectura însă, privită ca artă, urmează mult mai mult, decât celelalte ramuri de activitate practică, cerințele exclusive ale simțului estetic, renunțând cu desăvârșire la tendința de a satisface trebuințele existenței"; căror anume scopuri ale existenței corespund, însă, florile sau parcurile artificiale? Oare Parthenonul sau Alhambra n'au avut deasemeni o destinație practică? In mult mai mică măsură decât arhitectura, par a fi în funcție de considerațiile practice horticultura, arta mobilei, a bijuteriilor și a costumului, cărora, totuși, în cursurile de estetică nu li se consacră un capitol special. Faptul că dintre toate activitățile practice numai cea a construcției este socotită demnă să poarte denumirea de artă frumoasă, nu se datorește, după părerea noastră, însăși naturii acestei activități, ci împrejurării că celelalte ramuri de activitate, care se înalță până la nivelul artei, sunt uitate din cauza „prea micii însemnătăți" a operelor create, pe când lucrările de arhitectură nu pot fi trecute cu vederea datorită importanței lor, caracterului lor costisitor și, în sfârșit, pur și simplu, proporțiilor lor masive, deoarece ochiul lui descoperă în primul rând, dându-le precădere asupra oricăror alte obiecte făurite de om. Toate ramurile industriei, toate meseriile care au menirea de a satisface „gustul" sau simțul estetic, reprezintă după părerea noastră „arta" în aceeași măsură ca și arhitectura, din moment ce operele lor sunt concepute și executate sub înrâurirea precumpănitoare a năzuinței către frumos, celelalte scopuri ale lor (precum, la rândul ei, arhitectura servește și altor scopuri în afara celor artistice) fiind în funcție de acest scop principal. O problemă cu totul diferită este aceea de a ști în ce măsură merită să fie apreciate creațiunile activității practice, concepute și executate [sub influența exclusivă sau] precumpănitoare [a ideii frumosului, adică sub influența precumpănitoare] a năzuinței de a produce nu atât ceva într'adevăr necesar sau util, cât ceva frumos. Posibilitatea de a rezolva această problemă nu intră în sfera considerațiilor noastre; de felul în care se va rezolva, însă, această problemă depinde și răspunsul la întrebarea dacă aprecierea creațiunilor arhitecturii trebue să fie făcută dintr'un punct de vedere pur artistic, iar nu dintr'un punct de vedere practic. Precum un gânditor privește un șal de cașmir, ce costă 10.000 de franci, ori un orologiu valorând 10.000 de franci, întocmai trebue să privească el și un chioșc elegant ce a costat 10.000 de franci.

[După părerea noastră, toate aceste lucruri sunt deopotrivă de infime; după părerea noastră, truda cheltuită pentru crearea acestor lucruri este, în aceeaşi măsură, o trudă risipită în vânt] [42]. Gânditorul nostru va spune, poate, că toate aceste lucruri sunt mai puţin opere de artă, cât obiecte de lux; va spune, poate, că artei autentice îi repugnă luxul, caracterul esenţial al frumosului fiind simplicitatea. Ce relaţie există, dar, între aceste opere de artă frivolă şi realitatea neartistică? Soluţia problemei este următoarea: cazurile citate se referă la anume produse datorită activităţii practice a omului, activitate ce deviind dela destinaţia ei veritabilă — aceea de a produce obiecte necesare sau utile — îşi păstrează cu toate acestea caracterul ei esenţial, acela de a produce obiecte ce nu sunt făurite de natură. Tocmai din acest motiv, în aceste cazuri nu se mai poate pune chestiunea raportului dintre frumuseţea operelor de artă şi frumuseţea creaţiunilor naturii: nu există în natură lucruri cu care cuţitele, furculiţele, stofele, ceasornicele să poată fi comparate; tot aşa nu există în natură lucruri cu care casele, podurile, coloanele, etc. să poată fi comparate.

Aşa dar, chiar dacă am încadra în domeniul artelor frumoase toate operele create sub înrâurirea precumpănitoare a năzuinţei către frumos, va trebui totuşi să stabilim că în cazul când operele de arhitectură îşi păstrează caracterul lor practic, n'au dreptul să fie privite ca opere de artă, iar în cazul când devin într'adevăr opere de artă, atunci arta are acelaşi drept să se mândrească cu ele, ca şi cu creaţiunile meşteşugului giuvaergiilor. După modul nostru de a concepe esenţa artei, realizarea frumosului prin făurirea unor obiecte graţioase, elegante, frumoase, nu înseamnă încă artă; arta precum vom vedea, necesită ceva mai mult; din acest motiv nu ne vom hotărî în niciun caz să considerăm operele de arhitectură drept opere de artă. Arhitectura constitue una dintre activităţile practice ale omului în care intervine năzuinţa către frumuseţea formei; în acest sens ea nu se deosebeşte de meşteşugul tâmplăriei de mobile prin caracterul ei esenţial, ci numai prin proporţiile operelor realizate.

Cusurul unanim al operelor de sculptură şi de pictură, datorită căruia ele devin inferioare creaţiunilor naturii şi vieţii, este tocmai aspectul lor neînsufleţit, imobilitatea lor; ar fi de prisos să mai insistăm asupra acestui punct recunoscut îndeobşte. Să vedem, deci, mai bine care sunt avantagiile aparente ale acestor opere de artă, în comparaţie cu natura.

Sculptura întruchipează formele corpului uman; restul nu reprezintă decât accesorii; din acest motiv nu ne vom referi decât la modul în care reprezintă ea figura omului [Necontenit ni se întâmplă să citim sau să auzim propozițiunea: „ea (sau el) este frumoasă (sau este frumos), ca o statue greacă (sau ca statuia lui Canova)"; tot atât de des ni se întâmplă să citim sau să auzim aprecieri ca: „incomparabila frumusețe de forme, contururile incomparabil de frumoase ale marilor creațiuni datorite sculpturii" etc.] A devenit un soi de axiomă presupunerea că frumusețea conturrurilor Venerei de Medici sau din Milo ori ale lui Apollo de Belvedere, etc., este mult superioară frumuseții oamenilor vii. [„Frumusețea cutăror statui este superioară frumuseții oamenilor din realitate"; a nega această sentință înseamnează un lucru tot atât de primejdios pe cât era, în alte vremuri, faptul de a nega părerea că Virgiliu ar fi cel mai mare poet din câți au fost, și că fiecare cuvânt al lui Aristotel ar cuprinde un incontestabil adevăr]. Nu avem la Petersburg nici statuia Venerei de Medici și nici pe aceea a lui Apollo de Belvedere; avem însă operele lui Canova; astfel că noi, locuitorii Petersburgului, ne putem îngădui îndrăsneala de a aprecia, într'o oarecare măsură, frumusețea operelor de sculptură. Voi afirma prin urmare clar și răspicat, că nu există la Petersburg nicio statue, care să nu fie mult inferioară, prin frumusețea trăsăturilor feței, unui foarte mare număr de [femei frumoase], și că ar fi deajuns să trecem pe o stradă cu multă lume, pentruca să întâlnim câteva asemenea [femei frumoase]. Majoritatea celor obișnuiți să cugete în mod de sine stătător vor fi de acord cu atare afirmație. Nu vom considera totuși asemenea impresie a noastră personală, drept o dovadă de necombătut. Există însă încă o dovadă, mult mai solidă. Se poate demonstra cu exactitate matematică că opera de artă este cu neputință de comparat în privința trăsăturilor ei, cu un chip viu omenesc: se știe că execuția artistică este întotdeauna incomparabil inferioară idealului conceput de imaginația pictorului. Atare ideal nu poate fi în niciun caz superior, în ceea ce privește frumusețea, oamenilor pe care a avut ocazia să-i vadă artistul. „Fantezia creatoare" dispune de forțe foarte limitate: ea poate doar să combine impresiile dobândite din experiență; imaginația modifică doar și mărește în mod extensiv obiectul; nu ne putem, însă, închipui nimic mai intensiv decât ceea ce prin noi înșine am observat sau am simțit. Pot să-mi închipui un soare cu dimensiuni mult mai mari decât le are cel din realitate; însă un soare mai strălucitor,

decât cel ce mi s'a înfăţişat în realitate, nu voi fi în stare să-mi închipui. Tot aşa pot să-mi închipui un om mai înalt, mai gros, ş. a. m. d. decât oamenii pe care i-am văzut; nu-mi voi putea însă imagina chipuri mai frumoase decât cele ce mi s'a întâmplat să văd în realitate. Este ceva ce depăşeşte forţele fanteziei umane. [Oricine ştie acest fapt din proprie experienţă]. Un singur lucru ar avea posibilitatea să facă artistul: să întrunească, în idealul său, fruntea unei femei frumoase, nasul celeilalte, gura şi bărbia celei de a treia; nu contestăm, că tocmai acesta este modul în care procedează uneori artiştii; necesitatea unui atare procedeu este, în primul rând, însă, îndoielnică; în al doilea rând, poate fi oare în stare imaginaţia să reunească aceste trăsături, atunci când ele aparţin, de fapt, unor persoane diferite? Asemenea lucru şi-ar dovedi necesitatea numai în cazul când toate chipurile întâlnite de artist ar avea o singură trăsătură frumoasă, celelalte fiind urâte. Deobicei însă toate trăsăturile unei feţe sunt aproape deopotrivă de frumoase, ori deopotrivă de urâte, aşa încât artistul, satisfăcut, de pildă, de fruntea unei fizionomii, va trebui să rămână mulţumit, cam în aceeaşi măsură, şi de conturul nasului şi gurii. Deobicei dacă o faţă nu este desfigurată, trăsăturile ei se află într'o anumită armonie, astfel că ar însemna să stricăm frumuseţea feţei dacă am viola atare armonie. Ştim acest lucru din anatomia comparată. Ce-i drept adesea ni se întâmplă să auzim: „ce frumos ar fi fost acest chip, dacă ar fi avut nasul ridicat ceva mai sus, iar buzele ceva mai subţiri", etc. Nu mă îndoesc câtuşi de puţin că se poate întâmpla, ca uneori, un chip cu trăsăturile frumoase să aibă şi câte o trăsătură care să nu fie frumoasă; suntem însă de părere, că deobicei, ori mai bine zis, aproape totdeauna, nemulţumirea pe care ar simţi-o privitorul rezultă sau din incapacitatea lui de a pricepe un aspect armonios, sau dintr'un capriciu ce denotă lipsa unei aptitudini şi a unei necesităţi autentice şi puternice de a simţi desfătare în faţa frumosului. Părţile corpului omenesc, ca şi ale oricărui organism viu, ce se regenerează necontenit sub influenţa propriei unităţi, se găsesc într'o legătură strânsă, aşa încât forma unui organ depinde de formele tuturor celorlalte, care, la rândul lor, depind de el. Cu atât mai mult vom constata acest lucru în privinţa diferitelor părţi ale unui organ, în privinţa diferitelor părţi ale feţei. [Cel ce spune: „îmi place conturul gurii, bărbiei, frunţii, nu-mi place, însă, conturul nasului", nu-şi dă seama, că dacă n'ar fi fost astfel conturul frunţii, gurii, etc., conturul nasului ar fi avut şi el o altă alcătuire, drept

care şi configuraţia tuturor celorlalte părţi ale feţei ar fi fost modificată]. Interdependenţa contururilor este dovedită, precum am spus, de ştiinţă, fiind însă, şi fără concursul ştiinţei, evidentă pentru orice persoană dotată cu simţul armoniei. Corpul uman este o entitate unitară; el nu poate fi desfăcut în bucăţi pentruca să se poată spune: cutare parte a lui este bine modelată, frumoasă, iar cutare nu. Şi aci, ca şi în multe alte cazuri, selecţiunea, sistemul mozaicurilor, eclectismul, duce la concluzii absurde: acceptaţi totul sau nu acceptaţi nimic, — căci numai atunci veţi avea dreptate, cel puţin din punctul vostru de vedere. [Cu privire la frumuseţea fiecărui om în parte, poate fi pronunţată, strict vorbind, numai o singură sentinţă: „acest om este frumos"; sau „acest om nu este frumos". Trăsăturile urâte şi frumoase pot fi pe rând selecţionate] numai când aparţin monştrilor, singurul caz când având deaface cu nişte fiinţe eclectice, măsura eclectismului poate fi indicată. Şi desigur că nu asemenea monştri vor fi constituit modelele „marilor opere de sculptură". Dacă sculptorul ar fi luat ca model pentru statuia făurită de el, fruntea unui chip, nasul altuia, gura unui al treilea, n'ar fi dovedit prin atare procedeu decât un singur lucru: propria-i lipsă de gust sau, cel puţin, neputinţa de a găsi un chip într'adevăr frumos care să-l inspire. In baza tuturor consideraţiilor expuse, suntem de părere că frumuseţea unei statui nu poate fi superioară frumuseţii unui individ viu, copia neputând fi mai frumoasă decât originalul. Statuia, ce-i drept, nu reprezintă totdeauna, o copie exactă a modelului; uneori „sculptorul întruchipează, într'o statue propriul său ideal", — vom avea însă ocazia să indicăm ulterior în ce mod îşi făureşte artistul un ideal al său care să nu semene cu modelul ales. Să nu uităm nici faptul că, într'o operă de sculptură, în afară de contururi, mai există atât gruparea cât şi expresia acestora; cum aceste două elemente ale frumuseţii ies mai în evidenţă într'un tablou, decât într'o statue, le vom analiza în raport cu operele de pictură, la care trecem acum.

Pictura, din punctul nostru de vedere actual, trebue să fie divizată, în: opere ce reprezintă figuri şi grupuri de oameni, opere ce înfăţişează lumea exterioară şi opere ce înfăţişează figuri şi grupuri fixate pe fondul unui peisagiu, sau, pentru a folosi un termen mai general, localizate într'un anumit mediu.

Cât priveşte conturul figurii omeneşti, trebue să spunem că, în această privinţă, pictura nu rămâne numai în urma naturii, ci şi a sculpturii; ea nu poate să contureze tot atât de complet şi de

precis; în schimb, dispunând de culori, ea-l reprezintă pe om într'o manieră mult mai apropiată de natura vie, împrumutând chipului uman mult mai multă expresivitate, decât sculptura. Nu știm ce grad de perfecțiune va atinge, cu timpul, compoziția culorilor; în situația actuală, însă, a acestei laturi tehnice, pictura nu poate reda pe deplin nuanțele coloristice ale corpului uman în genere și mai ales nuanțele feței. In comparație cu nuanțele corpului și ale feței culorile ei nu sunt decât o imitație grosolană și lamentabilă; în locul unui trup gingaș, ea zugrăvește ceva verzui sau roșiatic; vorbind în mod abstract și neluând în considerație că și această zugrăvire verzuie sau roșiatică necesită o neobișnuită „pricepere", va trebui să admitem că un corp viu nu poate fi reprezentat într'un mod satisfăcător prin culori moarte. Pictura redă destul de bine numai una dintre nuanțele corpului viu — culoarea uscățivă, lipsită de vitalitate a unei fețe îmbătrânite sau abrutizate. [Insă nuanțele unui chip fraged, și nuanțele unui corp, care încă n'a început să înțepenească, nu pot fi redate în pictură. Fețele bătrânilor și ale oamenilor abrutizați de muncă și lipsuri, pârliți de soare, sunt redate mult mai satisfăcător, decât fețele tinere, gingașe, mai ales cele feminine]. Fețele bolnăvicioase ori ciupite de vărsat sunt, deasemenea, înfățișate incomparabil mai satisfăcător decât fețele fragede și tinere. Tot ceea ce este mai bun se oglindește anevoie în pictură, tot ceea ce este plin de racili capătă o reprezentare mai satisfăcătoare.

Același lucru îl vom spune și despre expresia feței. Mai bine decât oricare alte fenomene ale vieții, pictura reușește să redea deformările convulsive ale feței pricinuite de ravagiile unor afecțiuni puternice, de pildă, o expresie de mânie, groază, cruzime, depravare, o durere fizică sau o suferință morală acută ca o suferință fizică, pentrucă în aceste cazuri trăsăturile feței suferă modificări pronunțate care pot fi pe deplin zugrăvite printr'o mânuire cât de grosolană a pensulei, așa încât inexactitatea sau insuficiența relevării amănuntelor dispare în cadrul marilor trăsături: cea mai grosolană aluzie devine clară, în acest caz, pentru spectator. Deasemeni, mai deplin decât oricare alte nuanțe ale fizionomiei pot fi redate nebunia, stupiditatea sau lipsa de cugetare, întrucât în asemenea cazuri nu este nevoie să se oglindească în pictură decât prea puține amănunte sau numai lipsa de armonie a trăsăturilor — iar lipsa de armonie nu are nimic de pierdut ci, dimpotrivă, de câștigat, de pe urma imperfecțiunii execuției. Toate celelalte expresii ale fizionomiei sunt însă redate în

pictură într'un mod prea puțin satisfăcător, reprezentarea picturală nefiind în stare niciodată să ajungă până la gingășia trăsăturilor, până la armonia celor mai mici variații ale musculaturii, care reflectă expresia bucuriei gingașe, a îngândurării calme, a veseliei ușoare etc. [Și este foarte clară pricina pentru care pictura nu poate fi în stare să redea într'un chip mulțumitor o expresie calmă, blândă, înălțătoare: ea dispune de mijloace prea grosolane; pentru a oglindi încordările și atenuările microscopic de gingașe, de fine și de armonioase ale mușchilor, pentru a reda accentuarea deabia perceptibilă a palorii sau a îmbujorării chipului, turburarea sau înviorarea fragedă a coloritului feței s'ar cere o șlefuire microscopic de fină]. Omul nu este înzestrat cu niște mâini grosolane care nu sunt în stare să execute în chip satisfăcător decât un lucru ce nu ar necesita o șlefuire prea meticuloasă; „lucru necioplit", — iată calificarea veritabilă cuvenită tuturor artelor plastice din moment ce le vom compara cu natura. [S'ar putea spune că toate acestea sunt demult cunoscute și că eu nu fac altceva decât să insist asupra unor locuri comune. Dintr'un punct de vedere, atare observație poate fi justă. Toată lumea este convinsă că arta nu poate să rivalizeze cu natura, că „natura este mai iscusită decât orice artist"; lucru ciudat, însă, aproape toată lumea continuă, totuși, să susțină că trăsăturile și expresiile oamenilor sculptați sau pictați, „sunt superioare, adică mai frumoase, mai desăvârșite" decât cele pe care le putem întâlni la oamenii vii. In general, ar fi de prisos să afirmăm cu orice preț că expunem idei „noi"; cu atât mai bine dacă acestea sunt vechi și acceptate de toată lumea. Din păcate, însă, ar fi greu să susținem atare lucru în cazul de față, deoarece mereu putem auzi și citi păreri absolut contrare]. Dealtfel, pictura (și sculptura) se mândresc, în fața naturii, mai ales cu grupările plastice realizate, decât prin contururile sau expresiile figurilor reprezentate. Această mândrie este însă, și mai greu de priceput. Arta reușește uneori, ce-i drept, să grupeze în chip ireproșabil chipurile reprezentate; în zadar însă va preamări aceste succese extrem de rare ale ei, deoarece în realitate nu are niciodată vreun insucces în această privință: într'o grupare de oameni vii, fiece component se comportă absolut conform cu 1) natura scenei ce se petrece între acești oameni, 2) firea proprie a oricăruia dintre ei, și 3) condițiile mediului. Toate acestea sunt totdeauna respectate dela sine în viața reală, în timp ce arta nu izbutește, în această direcție, decât cu extraordinare dificultăți. „Totdeauna și dela sine" în natură,

„foarte rar și cu cea mai mare încordare de forțe" în artă, — iată un fapt ce caracterizează, aproape în toate privințele, natura și arta. [Omul aproape niciodată nu este în stare să arunce o piatră care să urmeze o linie perfect verticală; în realitatea înconjurătoare, însă, o piatră cade totdeauna dela sine, pe o linie perfect verticală; cel care a reușit, în sfârșit, să arunce o piatră după o traiectorie tot atât de perpendiculară, nu poate să se laude cu succesul lui decât față de alți oameni care nu-l pot imita, nu însă și față de natură care săvârșește mereu acest lucru fără cea mai mică sforțare].

Să trecem la operele picturale ce reprezintă natura. Contururile obiectelor, iarăși, nu numai că nu pot fi mai bine desenate cu mâna, dar nici măcar nu pot fi mai bine plăsmuite de imaginație decât cum se găsesc ele în realitate; am arătat, mai sus, anume din ce cauză. Imaginația nu-și poate închipui nimic mai frumos decât un trandafir real; iar execuția artistică este totdeauna inferioară idealului închipuit. Culorile cutăror ori cutăror obiecte pot fi reprezentate foarte bine în pictură; există însă o mulțime de obiecte, al căror colorit nu poate fi redat. In genere, izbutesc a fi reprezentate mai bine nuanțele întunecate și culorile grosolane, aspre; cele deschise, — mai puțin; coloritul obiectelor luminate de soare; și mai puțin decât orice altceva; nereușite par deasemenea nuanțele cerului albastru de amiază, precum și nuanțele trandafirii și aurii ale dimineții și serii. „Tocmai biruind aceste dificultăți, au devenit, însă, iluștri pictorii mari", — adică tocmai datorită faptului că ei au biruit dificultățile mult mai mult decât alți pictori. Nu discutăm însă despre valoarea relativă a operelor de pictură, ci comparăm pe cele mai bune dintre ele cu natura. In măsura în care cele mai izbutite opere de pictură le depășesc pe celelalte, deopotrivă ele sunt inferioare naturii. [Ajungem, în consecință, la același rezultat, pe care l-am dobândit mai sus: pictura nu poate reprezenta în chip satisfăcător înfățișarea pe care obiectele o au în realitate]. „Dar pictura, poate ea grupa mai bine componentele unui peisagiu?" Ne îndoim; în natură cel puțin, se întâlnesc la fiece pas priveliști, la care n'am avea nimic de adăugat, din care n'am putea elimina nimic. O mulțime de persoane, care și-au consacrat viața studiului artei și au scăpat din vedere natura, nu sunt însă, de aceeași părere. Bunul simț, simplu și firesc, al fiecărui om care nu s'a lăsat amăgit de mărginirea unei concepții artistice unilaterale sau diletante, va fi însă de acord cu afirmația noastră privitoare la existența în natură a

unor priveliști pe care nu le putem decât admira, fără a avea vreo obiecție de făcut. Să intrăm într'o pădure autentică, — și când ne îndoim de autenticitatea unei păduri nu avem în vedere pădurile din America ci pe acelea care au suferit de pe urma omului, adică pădurile noastre europene: ce anume îi lipsește acestei păduri? Cui, dintre cei care au văzut o pădure autentică, i-a trecut vreodată prin gând că i s'ar putea aduce schimbări sau adăugiri numitei păduri, pentru o mai mare desăvârșire a desfătării estetice? Dacă străbateți două sute sau trei sute de verste — să nu spunem prin Crimeia sau prin Elveția, ci, prin Rusia europeană, despre care se spune că este săracă în priveliști, — câte locuri încântătoare nu veți întâlni pe acest scurt parcurs, locuri pe care le-ați admira fără a vă opri la socoteli de soiul acesteia: „dacă am adăuga aici cutare lucru, iar dincolo am înlătura cutare altul, peisagiul ar fi mai frumos". Omul dotat cu un simț estetic nedeformat, se desfată din plin în mijlocul naturii, fără a-i găsi neajunsuri în privința frumuseții. Credința unora că un peisagiu pictat poate fi mai măreț, mai grațios sau, într'un fel oarecare, mai frumos decât natura reală, se datorește, în parte, acelei prejudecăți ridiculizate cu atâta satisfacție, în vremurile noastre, chiar de fapt de către cei care încă nici nu s'au desbărat de ea, anume prejudecăți ce consideră că natura este grosolană, josnică și murdară, și că ea trebue să fie purificată și înfrumusețată pentru a dobândi noblețe. Acesta este principiul grădinilor tunse. O altă obârșie a opiniei ce pretinde că peisagiile redate în pictură ar fi superioare celor reale, va fi analizată în continuare, atunci când vom cerceta din ce anume constă desfătarea pe care ne-o procură operele de artă.

Ne rămâne să aruncăm o privire asupra raportului dintre natură și cel de al treilea gen de tablouri, adică tablourile ce reprezintă un grup de oameni pe fondul unui peisagiu. Am văzut că grupurile și peisagiile reprezentate în pictură nu pot fi nicidecum în privința concepției, superioare celor din realitate, în timp ce, ca execuție, ele sunt totdeauna infinit inferioare realității. Recunoaștem însă că, atunci când este zugrăvit, grupul poate fi situat într'un mediu de mai mult efect și chiar mai în concordanță cu propria lui fire, decât cum se întâmplă în realitate (scenele voioase se petrec adesea într'un mediu destul de sumbru ori chiar trist; scenele sguduitoare, mărețe, se petrec câteodată, ba chiar de cele mai multe ori, într'un mediu ce nu are nimic din măreția lor; dimpotrivă, foarte adesea, un peisagiu nu prezintă grupuri, al căror

caracter să concorde cu caracterul naturii înconjurătoare). Arta înlătură cu uşurinţă atare lacună, aşa încât suntem dispuşi să convenim că, în această privinţă, ea prezintă un avantaj faţă de realitate. Recunoscând însă existenţa unui asemenea avantaj, trebue să analizăm, în primul rând, care este importanţa lui, iar în al doilea rând, dacă totdeauna el reprezintă un câştig veritabil? Să ne oprim la un tablou ce înfăţişează un grup de oameni în mijlocul unui peisagiu. Deobicei, în asemenea cazuri, ori peisagiul foloseşte numai drept cadru pentru grupul de oameni, ori grupul nu reprezintă decât un accesoriu, elementul esenţial al tabloului fiind peisagiul. In primul caz, avantajul artei faţă de realitate se limitează la faptul că cea dintâi a găsit pentru atare tablou un cadru bogat în locul unui cadru simplu [(avantaj important)]; în al doilea caz, arta a adăugat un accesoriu, poate chiar frumos, dar secundar, de pe urma căruia rezultă un câştig deasemenea nu prea mare. [Aşa dar, dacă ar exista, în acest gen de pictură, vreun avantaj faţă de realitate, acesta este atât de puţin important, încât abia ar merita atenţie]. Se măreşte, însă, oare, într'adevăr, valoarea intrinsecă a tabloului atunci când pictorii tind să atribue grupului de oameni un mediu în concordanţă cu caracterul acestui grup? De cele mai multe ori atare rezultat este îndoielnic. Nu va părea prea monotonă oare deprinderea de a scălda scenele fericite de dragoste în razele unui soare voios, de a le situa într'o luncă smălţuită cu verdeaţă sglobie de primăvară, într'un anotimp în care „toată natura respiră dragoste“, sau de a lumina prin fulgere scenele ce reprezintă crime, de a le situa într'un peisagiu cu stânci sălbatice? Pe de altă parte un mediu nu prea în armonie cu caracterul scenei, precum se întâmplă, deobicei, în realitate, nu va amplifica el oare, prin contrast, impresia produsă de însăşi scena zugrăvită? Şi nu oare mediul este cel care aproape totdeauna exercită o influenţă asupra caracterului scenei, nu este el cel care-i atribue nuanţe noi, mai multă frăgezime şi mai multă viaţă?

Concluzia definitivă ce se impune, aflându-ne la capătul acestor consideraţii asupra sculpturii şi picturii, este următoarea: putem constata că operele cuprinse în aceste două genuri de artă, datorită multor lipsuri esenţiale (în ce priveşte frumuseţea conturilor, absoluta perfecţiune a execuţiei, expresivitatea, etc.) sunt incomensurabil inferioare naturii şi vieţii; iar în afara unui singur avantaj, de mică însemnătate, al picturii, avantaj despre care am vorbit în rândurile precedente, nu vedem deloc în ce sens ope-

rele de sculptură sau pictură ar putea fi superioare naturii şi vieţii reale.

Ne rămâne acum să ne referim la muzică şi poezie, — genurile superioare şi cele mai perfecte ale artei, în faţa cărora dispar atât pictura cât şi sculptura.

Inainte de toate, însă, trebue să atragem atenţia asupra următoarei probleme: ce raport există între muzica instrumentală şi cea vocală, şi în ce împrejurări i se poate da muzicii vocale denumirea de artă?

Arta este o activitate prin care omul îşi înfăptueşte năzuinţa sa spre frumos, — iată definiţia ei obişnuită, definiţie cu care nu suntem de acord, dar la care nu vom putea renunţa până când nu vom fi expus argumentele noastre critice, şi — înlocuind ulterior, sus indicata definiţie, prin definiţia ce ni se va părea justă, până când nu vom modifica, în consecinţă, şi deducţiile noastre cu privire la problema: totdeauna poate fi cântul o artă, şi în ce anume împrejurări devine el în mod autentic o artă. Care este necesitatea în virtutea căreia începe omul să cânte? Participă ea câtuşi de puţin la năzuinţa spre frumos? Suntem de părere că atare necesitate este cu totul străină de orice preocupări în legătură cu frumosul. Omul calm poate să fie rezervat, poate să tacă. Omul înrâurit de un sentiment de bucurie sau de tristeţe, devine comunicativ; mai mult: el n'ar putea să nu-şi exteriorizeze sentimentele: „sentimentul răzbate în afară". In ce mod răzbate dar sentimentul în lumea exterioară? In diferite moduri, după cum este şi natura lui. Senzaţiile subite şi sguduitoare se exteriorizează prin ţipete sau exclamaţii; sentimentele neplăcute, ce ajung până la durere fizică, se exteriorizează prin grimase şi gesticulări; o nemulţumire puternică se exprimă deasemenea prin mişcări agitate; în sfârşit, sentimentele de bucurie şi tristeţe — prin povestiri, când ai cui povesti, şi prin cântece, când n'ai cui povesti, ori când omul nu vrea să povestească. [N'ar fi locul să analizăm aci de ce anume se exprimă prin cânt atari sentimente, în sine, însă, ideia ar putea fi considerată cu totul banală, obişnuită] consideraţiilor curente asupra cântecelor populare. Lucru ciudat, însă: nimeni nu a dat, până acum atenţie faptului că fenomenul cântului nu rezultă câtuşi de puţin din năzuinţa noastră spre frumos, din moment ce el este, prin însăşi natura lui, o expresie a bucuriei sau a tristeţii. Nu cumva, copleşit fiind de un sentiment oarecare încă s'ar mai putea gândi omul la forme, la gingăşie şi farmec? Sentimentul şi forma sunt elemente opuse. Chiar din acest singur

fapt putem vedea că fenomenul cântului ce este o manifestare a sentimentelor, şi arta, preocupare având ca obiect forma, — sunt lucruri absolut diferite. Ca origine şi în fond, cântul, ca şi conversaţia, este un produs al vieţii practice, iar nu o operă de artă; ca orice „iscusinţă" însă, cântul necesită deprindere, exerciţiu. practică, pentru a atinge un înalt nivel de perfecţiune; asemeni tuturor organelor, organul cântului, vocea, trebue să fie cultivată, instruită, pentru a deveni un instrument docil al voinţei, — căci numai atunci cântul firesc ajunge o „artă" însă numai în sensul în care pot fi denumite „artă" iscusinţa de a scrie, de a socoti, de a ara pământul, sau orice altă activitate practică, şi nicidecum în sensul pe care estetica îl atribue cuvântului „artă".

In opoziţie, însă, cu cântul firesc, există cântul de artă ce tinde să-l imite pe cel firesc. Tot ceea ce implică un sentiment prezintă un deosebit interes; capătă un deosebit farmec, o deosebită frumuseţe. O faţă însufleţită de tristeţe sau de bucurie este de o mie de ori mai frumoasă, decât o faţă indiferentă. Cântul firesc, ca efuziune a sentimentului, deşi operă a naturii, iar nu operă de artă ţintind frumosu', are totuşi o mare frumuseţe; [este atrăgător, precum este atrăgătoare o femeie frumoasă, care nu are conştiinţa frumuseţii ei;] iată de ce simte omul dorinţa să cânte cu intenţia de a imita cântul firesc. Ce raport există, însă, între acest cânt de artă şi cântul firesc? Primul este mult mai chibzuit, mai socotit, gătit cu toate podoabele pe care le poate oferi geniul uman: ce comparaţie s'ar putea face între o arie dintr'o operă italiană [sau o romanţă scrisă de un compozitor celebru,] şi biata melodie, simplă şi monotonă a unui cântec popular! — Toată erudiţia armoniei, întreaga fineţe a desvoltării, toată bogăţia podoabelor unei arii geniale, toată supleţea şi incomparabilul timbru al vocii ce o execută, nu vor putea, însă, înlocui suflul sentimentului sincer pe care-l exprimă biata melodie a unui cântec popular şi vocea neiscusită, puţin exercitată, a omului care nu cântă [la comandă, şi nici] din dorinţa de a străluci sau de a-şi scoate în evidenţă calităţile glasului şi arta sa, ci numai din nevoia de a-şi exterioriza sentimentele. Deosebirea dintre cântecul firesc şi cântecul de artă este aidoma deosebirii dintre un actor ce joacă rolul unui om vesel sau trist, şi un om care se bucură într'adevăr sau simte într'adevăr întristare, reprezintă deci însăşi deosebirea ce există între original şi copie, între realitate şi imitaţie. Ne grăbim să adăugăm că un compozitor poate fi într'adevăr pătruns de sentimentul pe care trebue să-l ex-

prime în opera lui; el va fi atunci în stare de a crea bucăţi mai sublime decât cântecele populare, nu numai prin frumuseţea lor exterioară, ci şi prin valoarea lor intrinsecă; în acest caz, însă, opera lui va fi o operă de artă sau de „iscusinţă" numai d.n punct de vedere tehnic, numai în sensul în care toate operele omului, datorite unor studii profunde, chibzuinţei şi grijii de a „ieşi cât mai bine", pot fi denumite opere de artă: de fapt, însă, opera compozitorului, făurită sub înrâurirea precumpănitoare a unui sentiment involuntar [natural], nu va fi o operă de artă, ci o creaţiune a naturii (a vieţii) în genere. Tot astfel şi un cântăreţ iscusit şi sensibil poate să se identifice cu rolul pe care-l joacă, să devină însufleţit de sentimentul pe care trebue să-l exprime cântecul său, şi în acest caz va cânta pe scenă, în faţa publicului, mai bine decât omul ce cântă stârnit de o răbufnire a sentimentelor, iar nu de dragul publicului; în acest caz, însă, cântăreţul încetează de a mai fi actor, cântecul lui devenind cântecul naturii însăşi, nemaifiind, deci, o operă de artă. Nu intenţionăm a face o confuzie între atare nevoie de exprimare a unui sentiment pătimaş şi inspiraţie: inspiraţia însemnează o predispoziţie foarte favorabilă a fanteziei creatoare; inspiraţia şi nevoia de exprimare a unui sentiment pătimaş n'au comun decât faptul că în cazul persoanelor înzestrate cu talent poetic şi totodată cu o deosebită sensibilitate, inspiraţia poate deveni nevoia de exprimare a unui sentiment pătimaş, atunci când obiectul inspiraţiei predispune în acest sens. Intre inspiraţie şi sentiment există aceeaşi deosebire ca şi între fantezie şi realitate, între iluzii şi impresii.

Muzica instrumentală are misiunea primordială şi esenţială de a servi ca acompaniament pentru cânt. Este adevărat că, ulterior, atunci când pentru clasele superioare ale societăţii cântul devine prin excelenţă o artă, când auditoriul începe să fie foarte exigent întrucât priveşte tehnica cântului, — în lipsa unui cânt mulţumitor, muzica instrumentală tinde să i se substitue, apărând ca ceva de sine stătător; şi tot atât de adevărat este că ea are drepturi depline de a pretinde un rol de sine stătător din moment ce instrumentele muzicale se perfecţionează, latura tehnică a execuţiei se desvoltă în chip extraordinar, iar execuţia începe să fie preferată conţinutului. Cu toate acestea, însă, adevăratul raport dintre muzica instrumentală şi cânt se menţine neştirbit în operă, cea mai desăvârşită formă a muzicii ca artă, şi în câteva alte ramuri ale muzicii de concert. Şi trebue să remarcăm că în ciuda artificialităţii gustului nostru, în ciuda rafinatei noastre predi-

lecţii pentru dificultăţile şi vicleşugurile unei tehnici strălucite, toată lumea continuă să prefere cântul, muzicii instrumentale; de îndată ce începe cântul nu mai acordăm nicio atenţie orchestrei. Vioara este considerată ca superioară tuturor celorlalte instrumente, deoarece „mai mult decât oricare alt instrument, ne aminteşte vocea omului"; elogiul cel mai mare ce-i poate fi adus unui artist este acela că „sunetele instrumentului său par a fi aidoma glasului omenesc". Aşa dar, muzica instrumentală este fie o imitaţie a cântului, fie acompaniamentul acestuia, fie un surogat, iar cântul însuşi — cântul privit ca operă de artă — la rândul lui nu e decât o imitaţie, un surogat al cântului ca operă a naturii. Pe bună dreptate după toate acestea, putem afirma că, în muzică, arta nu este decât o slabă reproducere a fenomenelor vieţii, adică a unor fenomene independente de năzuinţele noastre spre artă.

Trecem la cel mai sublim şi mai desăvârşit gen artistic, poezia, ale cărei probleme includ întreaga teoretizare asupra artei. Prin conţinutul ei, poezia este infinit superioară celorlalte genuri de artă, dat fiind că acestea nu sunt în stare să ne redea nici a suta parte din ceea ce exprimă poezia. Acest raport se schimbă, însă, cu desăvârşire, din moment ce luăm în consideraţie forţa şi vioiciunea impresiei subiective pe care o produce poezia pe de o parte, şi celelalte genuri ale artei, pe de altă parte. Toate celelalte arte acţionează, ca şi realitatea vie, direct asupra simţurilor, pe când poezia acţionează asupra fantaziei; unele persoane au fantazia mult mai sensibilă şi mai vie decât alte persoane, în genere însă trebue să spunem că imaginile datorite fantaziei sunt mai palide, mai slabe, la omul sănătos, decât impresiile culese prin intermediul simţurilor; trebue deci să spunem că prin forţa şi claritatea impresiunii subiective pe care o lasă, poezia este cu mult inferioară nu numai realităţii, dar şi tuturor celorlalte genuri de artă. Să vedem, dar, ce nivel de perfecţiune obiectivă pot atinge atât cuprinsul cât şi forma operelor poetice [străduindu-ne, totodată, să rezolvăm problema]: poate ea rivaliza, măcar în această privinţă, cu natura?

Se vorbeşte mult despre „desăvârşirea", „individualitatea", „conturarea vie" a personagiilor şi caracterelor zugrăvite de poeţii eminenţi. Ni se spune însă, totodată, „că nu este vorba totuşi de personagii aparte, ci de tipuri generale"; după această frază ar fi de prisos să mai dovedim că personagiul cel mai bine conturat şi zugrăvit nu rămâne, într'o operă poetică, decât ca o schiţare ge-

nerală, cu contururi puțin precise, ce capătă o individualitate vie și definită numai datorită imaginației (propriu zis, amintirilor) cititorului. Imaginea dintr'o operă poetică se află exact în același raport cu imaginea vie, reală, ca și un cuvânt cu obiectul real desemnat de el, ea nefiind decât o aluzie palidă, generală și puțin precisă la cele ce există în realitate. In această „generalitate" a imaginii poetice multă lume vede o superioritate a ei față de personagiile ce ni se înfățișează în viața reală. [O persoană fără idei preconcepute n'ar putea fi de acord cu atare părere], bazată pe un presupus contrast dintre semnificația generală a ființei și individualitatea ei vie, și anume pe ipoteza că „generalul, individualizându-se, își pierde generalitatea" pe care o are în realitate, „nemai înălțându-se iar la semnificația amplă de mai înainte decât în virtutea artei, care desbară individul de propria lui individualitate". Fără a intra în discuții metafizice în jurul posibilității de a ști care sunt de fapt relațiunile cauzale dintre general și individual (ar fi trebuit dealtfel, să ajungem la concluzia că generalul nu reprezintă, pentru om, decât un palid și mort extract al individualului, generalul și individualul fiind, deci, într'un raport identic celui ce există între cuvânt și realitate), vom indica numai că amănuntele individuale nu micșorează de fapt, câtuși de puțin semnificația generală a obiectului, pe care, dimpotrivă, o înviorează și o completează; că, în orice caz, poezia admite marea superioritate a individualului de vreme ce tinde din răsputeri către o cât mai vie individualizare a imaginilor ei [(fapt incontestabil)]; că, totuși, ea nu poate nicidecum atinge individualul [(deasemenea un fapt incontestabil)], reușind să se apropie doar întrucâtva de el, și că gradul acestei apropieri determină valoarea imaginii poetice. Așa dar: tinde, fără a putea reda vreodată trăsăturile mereu întâlnite la persoanele tipice din viața reală; este clar, deci, că imaginile poetice nu sunt decât slabe, incomplete, neconturate, în comparație cu modelele corespunzătoare din realitate. „Se pot întâlni, însă în realitate persoane într'adevăr tipice?" La asemenea întrebare nu mai avem de așteptat vreun răspuns, ca și în cazul când am pune întrebări de soiul acestora: există într'adevăr, în viață, oameni buni și răi, risipitori și sgârciți, etc., este într'adevăr rece ghiața, sau pâinea — foarte nutritivă, etc.? Sunt unele persoane cărora trebue să le arăți și să le demonstrezi orice lucru. Cu neputință, însă, de a se lăsa convinse prin demonstrații generale desprinse dintr'o lucrare teoretică; pot fi influențate numai prin crâmpeie din realitate; convingătoare nu sunt

pentru ele decât exemplele concrete, luate din cercul cunoştinţelor lor, care, oricât de îngust ar fi, va cuprinde totdeauna câteva personagii într'adevăr tipice; evocarea unor personagii într'adevăr tipice desprinse din istorie nu prea poate fi de ajutor: există oameni gata să spună: „personalităţile istorice apar sub un aspect poetizat, datorită legendelor, admiraţiei contemporanilor, geniului istoricilor sau situaţiei lor excepţionale".

Vom examina ulterior în ce fel s'a născut părerea că operele poetice redau mult mai pur şi mai deplin caracterele tipice, decât cum se prezintă ele în viaţa reală; deocamdată am vrea să „atragem atenţia asupra procedeului utilizat în operele poetice, în scopul de a se „crea" caractere, procedeu deobicei socotit drept chezăşia unei mai reprezentative tipizări, în comparaţie cu modelele vii, ale personagiilor. Se spune îndeobşte: „Poetul observă o seamă de individualităţi vii; niciuna dintre acestea nu reprezintă un tip perfect; poetul remarcă însă ce trăsătură comună, tipică, prezintă ele; înlăturând tot ce este individual, autorul reuneşte, într'o entitate artistică, trăsăturile pe care le-a aflat risipite pe la diferiţi oameni, creând astfel un caracter, ce poate fi considerat ca o quintesenţă a caracterelor reale". Să admitem că toate acestea sunt perfect adevărate şi că întocmai se şi întâmplă totdeauna; quintesenţa unui lucru nu seamănă, însă, de obicei cu însuşi acest lucru: teina nu este ceai, alcoolul nu este vin; „creatorii", de fapt, procedează chiar după mai sus pomenita normă, oferindu-ne, în locul unor oameni socotiţi ca quintesenţă a eroismului sau a răutăţii, nişte monştri ai viciului sau nişte eroi ca de piatră. Toţi sau aproape toţi tinerii se îndrăgostesc — aceasta ar fi singura lor trăsătură comună, deoarece în toate celelalte privinţe se deosebesc — astfel că vom avea de admirat, în toate operele poetice, fete şi tineri care visează şi discută mereu numai pe tema dragostei, nefăcând altceva în decursul romanului decât să sufere sau să se cufunde în fericirea dragostei; în genere oamenii în vârstă, sunt sfătoşi, deosebindu-se, individual, în toate celelalte privinţe, iar bunicile îndeobşte îşi iubesc nepoţeii, etc. — şi iată că nuvelele şi romanele sunt pline de bătrâni sfătoşi şi de bunicuţe, care nu fac decât să-şi alinte nepoţii, etc. [Mai apar încă multe alte „personagii tipice" similare, care dealtminteri sunt demult socotite drept nişte păpuşi ambulante purtând câte o inscripţie pe frunte: erou; ticălos; tâmpit; laş etc]. De cele mai multe ori, însă, reţeta nu este întocmai respectată: când un poet „creează" un anume caracter, în fantezia lui flutură imaginea

unei anumite persoane reale; conştient uneori, iar alteori inconştient, el „reproduce" atare imagine prin intermediul personagiului său tipic. Ca dovadă, vom aminti nenumărate opere al căror personagiu principal nu este decât portretul mai mult sau mai puţin fidel al însuşi autorului (de pildă, Faust, Don Carlos şi marchizul Posa, eroii lui Byron, eroii şi eroinele lui Georges Sand, Lenschi, Oneghin, Peciorin); să mai amintim şi de acuzaţiile aduse foarte des romancierilor, în sensul că „în romanele lor înfăţişează portrete de ale cunoscuţilor"; aceste acuzaţii, de obicei respinse cu indignare şi ironie, nu sunt în mare parte, însă, decât exagerate sau exprimate într'un mod nedrept, fără a fi totuşi neîndreptăţite, în esenţă. Pe de o parte buna cuviinţă, iar pe de altă parte năzuinţa curentă a omului de a nu avea decât manifestări de sine stătătoare, „de a crea, şi nu de a copia", îl îndeamnă pe poet să modifice întrucâtva trăsăturile caracteristice ale persoanelor întâlnite de el în viaţă, pe care le prezintă, astfel, într'un chip oarecum inexact; pe de altă parte, cum personagiul care reprezintă copia unei persoane reale de obicei în roman se manifestă într'un mediu cu totul diferit de acela în care se află persoana respectivă din realitate, asemănarea exterioară se pierde şi ea. Cu toate aceste schimbări, însă, caracterul rămâne în fond copiat, şi nu creat, un portret, iar nu un original. Acestei afirmaţii i s'ar putea obiecta următoarele: personagiul poetic are foarte adesea, ce-i drept, ca prototip o persoană reală, pe care, însă poetul „o ridică la rangul unei semnificaţii generale", acest lucru nu este necesar de obicei, deoarece şi originalul cuprinde în individualitatea lui o semnificaţie generală; este necesar în schimb — şi de aci decurge una din calităţile geniului poetic — ca întreg caracterul unui om real să fie înţeles în esenţă, să fie privit cu perspicacitate; pe deasupra poetul mai trebue să priceapă sau să simtă cum ar proceda şi ar vorbi numitul om în diferitele împrejurări în care îl va fi situat autorul — o altă latură a geniului poetic; în al treilea rând, poetul trebue să fie în stare de a-l întruchipa, de a-l reda întocmai cum îl înţelege el — această aptitudine constituind, poate, trăsătura cea mai caracteristică a geniului poetic. Să înţeleagă, să poată deduce sau simţi instinctiv şi să redea ceea ce a înţeles, — iată sarcina ce-i revine poetului în procesul reprezentării majorităţii persoanelor pe care şi-a propus să le zugrăvească. Ce anume înseamnă „a ridica la rangul unei semnificaţii ideale", „a poetiza proza şi asperităţile vieţii", sunt întrebări cu care ne vom mai întâlni ulterior. Nu ne îndoim totuşi, câtuşi de puţin,

că pot exista în operele poetice destule personagii care n'ar mai putea fi socotite portrete, care se datoresc exclusiv efortului de „creaţie" al poetului. Acest fapt, însă nu se datoreşte nicidecum lipsei de modele valoroase din realitate, ci unui cu totul alt motiv, anume, cele mai deseori fie uitării, fie unei cunoaşteri insuficiente: atunci când din memoria poetului au dispărut amănuntele vii, când a rămas numai noţiunea generală abstractă a unui caracter, ori când poetul a adâncit personagiul tipic mult mai puţin decât s'ar fi cerut pentruca acesta să i se înfăţişeze ca o persoană vie, vrând-nevrând, el este silit să completeze singur contururile generale, să accentueze schiţa. Aproape niciodată, însă, atari personagii născocite nu ni se vor înfăţişa ca nişte caractere vii. [Expunerea noastră asupra modului în care îşi „creează" un poet personagiile tipice, este prea generală şi concisă, şi desigur şi incompletă; pentru a acorda ideilor desvoltarea necesară şi a dovedi punctul nostru de vedere, ar fi trebuit să scriem o vastă monografie; însă, unei persoane lipsite de prejudecăţi în privinţa modului de „creare a tipurilor", nu i se va părea prea necesară desvoltarea amănunţită a unei idei atât de palpabile]. In genere, cu cât cunoaştem mai amănunţit caracterul unui poet, viaţa lui, persoanele cu care venea în contact, cu atât mai multe portrete de oameni autentici vom putea descoperi în opera sa. Va trebui să convenim că personagiile zugrăvite de un poet conţin şi au conţinut totdeauna mult mai puţine elemente „create" şi mult mai multe elemente copiate din realitate, decât se presupune de obicei; ar fi şi greu să nu ajungem la convingerea că în privinţa personagiilor sale, poetul mai totdeauna se comportă ca un istoric sau ca un autor de memorii. Se înţelege dela sine, nu am putea, în niciun caz pretinde că orice cuvânt pronunţat de Margareta sau de Mefistofeles ar fi fost deţinut de Goethe literalmente dela Gretchen sau Merk. Nu numai un poet genial, dar chiar un povestitor cât de puţin ingenios este, bineînţeles, în stare să adauge unei fraze, altele de acelaşi gen, să alcătuiască introduceri şi să menajeze tranziţii.

In evenimentele zugrăvite de un poet, în intriga şi desnodământul unei opere, etc., se găsesc mult mai multe elemente „ticluite în mod de sine stătător" sau „născocite" — ne încumetăm să înlocuim prin aceşti termeni, obişnuitul termen ce ni se pare cam pretenţios: „create" — deşi foarte uşor s'ar putea dovedi că poetul se slujeşte de obicei pentru a alcătui subiectul romanelor sau nuvelelor lui, etc., de evenimente care s'au petrecut în

realitate sau de anecdote, de diferite povestiri autentice, ş.a.m.d. (Vom indica, de pildă, pentru nuvelele lui Puşchin: „Fata căpitanului" — o anecdotă; „Dubrovschi", —o anecdotă; „Dama de pică" — o anecdotă; „Impuşcătura" — o anecdotă, etc.). Conturul general al subiectului, în sine, nu-i va atribui, însă, romanului sau nuvelei cine ştie ce înaltă valoare poetică, — lucru pentru care i s'ar cere autorului posibilităţi de a şti să utilizeze un subiect; aşa dar, lăsând neexaminată problema „caracterului de sine stătător" al subiectului, vom formula întrebarea dacă „atributul poetic", pe care-l implică un subiect, ajuns la completa lui desvoltare în cadrul unei opere, este superior sau inferior evenimentelor reale? Pentru a înlesni dobândirea unei concluzii definitive vom recurge la ajutorul altor câteva probleme, dintre care majoritatea se rezolvă dela sine: 1. Se întâmplă oare în realitate evenimente poetice, se întâmplă în realitate drame, romane, comedii, tragedii, vodeviluri? Desigur, în fiece clipă. 2. Sunt oare atari evenimente într'adevăr poetice prin desvoltarea şi desnodământul lor? Prezintă ele, în realitate, o desăvârşire artistică? — După împrejurări: deseori nu prezintă, şi foarte deseori prezintă. Se întâmplă foarte multe evenimente cărora o concepţie oricât de riguros poetică nu le va putea găsi niciun cusur din punct de vedere artistic. In privinţa aceasta, avem posibilitatea de a dobândi o convingere prin lectura primei cărţi de istorie bine scrisă, prin cea dintâi seară petrecută la taifas cu o persoană care a văzut multe în viaţa ei; în sfârşit, vom dobândi o convingere parcurgând primele exemplare ale unui ziar judiciar francez sau englez ce ne va fi căzut în mână. 3. Există printre asemenea desăvârşite evenimente poetice, unele cărora li s'ar putea da, fără nicio modificare prealabilă titlul de: „dramă", „tragedie", „roman", etc.? — Foarte multe; o seamă dintre evenimentele reale sunt ce-i drept, neverosimile, se bizue pe situaţii excepţionale sau pe înlănţuiri de împrejurări prea rare, având astfel, în ciuda autenticităţii lor, înfăţişarea unui basm sau a unei născociri trase de păr (se poate vedea, dar, că deseori viaţa reală e prea dramatică pentru a fi transpusă într'o dramă, prea poetică pentru a fi reflectată într'o poezie); se întâmplă însă foarte multe evenimente, care, deşi remarcabile, n'au nimic excentric sau neverosimil, întreaga înlănţuire a întâmplărilor, tot cursul şi desnodământul a ceea ce în opera poetică se numeşte intrigă, fiind simple şi naturale. 4. Au evenimentele reale acea latură „generală", a cărei prezenţă este necesară într'o operă

poetică? — Desigur că asemenea latură există în orice eveniment demn de atenţia unui om care cugetă; iar aceste evenimente abundă.

In consecinţă ne-ar fi greu să contestăm existenţa reală a unor evenimente, ce [merită tot atât de mult denumirea de drame, romane, etc., cât şi dramele, romanele, etc. scrise de cei mai mari scriitori]. Ar trebui doar să fie cunoscute, înţelese şi povestite cu pricepere, pentruca în pura naraţiune prozaică a istoricului, a autorului de memorii ori a culegătorului de anecdote, ele să nu se deosebească de veritabilele „opere poetice" decât prin proporţiile lor mai reduse, printr'o mai redusă desvoltare a scenelor, descrierilor şi detaliilor similare. Şi tocmai în acest fapt constă, după părerea noastră, deosebirea esenţială dintre operele poetice şi redarea exactă şi prozaică a evenimentelor reale. O mare bogăţie de amănunte sau ceea ce în cazul unor opere proaste, reprezintă „digresiunile retorice", — iată, în fond, la ce se reduce întreaga superioritate a unei opere poetice faţă de o povestire fidelă. Suntem dispuşi, ca toţi ceilalţi, să luăm în derâdere retorica; recunoscând însă că necesităţile sufletului uman sunt deopotrivă de legitime, din momentul în care au caracter general, va trebui să admitem deasemeni şi importanţa acestor digresiuni poetice, deoarece putem mereu şi pretutindeni constata în poezie tendinţa spre asemenea digresiuni: şi în viaţă există o seamă de amănunte fără nicio legătură cu întâmplările în esenţa lor, dar necesare desfăşurării reale a acestora; aşa dar, numitele amănunte trebue să-şi găsească loc şi în operele poetice. Deosebirea nu constă decât din faptul că în realitate amănuntele nu pot niciodată produce o tărăgănare mecanică intenţionată a evenimentelor, pe când în operele poetice ele devin într'adevăr foarte adesea, retorică, sau produc o lungire mecanică a naraţiunii. Pentru care alt motiv este atât de admirat Shakespeare, dacă nu pentru faptul că, în cele mai bune şi decisive scene, ştie să înlăture atari digresiuni? Pe de altă parte, însă, câte lungimi nu se pot găsi chiar în operele lui Shakespeare ori în cele ale lui Goethe şi ale lui Schiller! Credem (poate că suntem părtinitori în privinţa celor ce sunt ale noastre, neaoşe), că poezia rusă conţine germenii unei aversiuni faţă de lungirea subiectului prin amănunte culese în chip mecanic. Nuvelele şi povestirile lui Puşchin, Lermontov, Gogol au o calitate comună: conciziunea şi rapiditatea naraţiunii. Aşa dar, în genere, în privinţa subiectului, a caracterului tipic şi a perfecţiunii cu care sunt zu-

grăvite personagiile, operele poetice rămân mult în urma realităţii; prin două aspecte, însă, ele pot fi superioare realităţii: înfrumuseţările şi încadrarea[43] personagiilor în evenimentele la care acestea participă.

Am mai spus că pictura atribue grupului, mai des decât realitatea, un mediu corespunzător caracterului esenţial pe care-l are scena evocată; tot astfel şi o operă poetică acordă, mai des decât realitatea, rolul de forţă motrice şi participarea la evenimente, unor persoane al căror caracter esenţial corespunde perfect spiritului numitelor evenimente. Se întâmplă foarte des, în realitate, ca oamenii înzestraţi cu un caracter meschin să devină forţa motrice a unor evenimente tragice, dramatice, etc.; un biet zăpăcit, care în fond nu este chiar un om rău, poate fi în stare să comită o mulţime de lucruri grozave; un om, care n'ar putea fi câtuşi de puţin considerat ca vicios, este în stare să năruiască fericirea multor oameni, şi să pricinuiască mult mai multe nenorociri decât un Iago sau un Mefistofeles[44]. [Unii oameni care nu sunt nici prea răi şi nici prea buni comit fapte ce ar putea fi atribuite unor „scelerați" sau unor „eroi". Astfel se întâmplă, de obicei, în viaţă]. In operele poetice, dimpotrivă, faptele foarte dăunătoare sunt săvârşite de oameni foarte răi, iar isprăvile bune sunt săvârşite de oameni extraordinar de generoşi. Deseori, în viaţă, nici nu ştii pe cine să lauzi şi pe cine să acuzi; în operele poetice de obicei se reliefează în mod evident atât onoarea cât şi infamia. Să fie oare acesta un avantaj sau un neajuns? Uneori este un avantaj, alteori — ba încă în foarte multe cazuri — dimpotrivă, reprezintă un neajuns. Nu vom pomeni deocamdată faptul că de pe urma unor asemenea procedee rezultă idealizări [excesive] atât în bine cât şi în rău, sau, exprimându-ne mai simplu, exagerări; cum încă nu ne-am referit la menirea artei, ar fi prematur să decidem dacă asemenea idealizare constitue un neajuns sau un merit; vom observa doar că din pricina ajustării necontenite, pe care, pentru a fi în concordanţă cu spiritul evenimentelor, o au de suferit caracterele personagiilor, ia naştere, în poezie, monotonia, iar personagiile înseşi, şi chiar evenimentele devin uniforme; în viaţă, al cărei curs este veşnic inedit, veşnic proaspăt, datorită caracterelor variate ale personagiilor, şi evenimentele, în fond, asemănătoare la rândul lor capătă o nuanţă diferită, pe când în privinţa operelor poetice se întâmplă foarte des [să spunem: „nu-i decât un cântec vechi într'o manieră nouă"]. [In operele poetice îndeobşte lucrurile se

petrec totdeauna după acelaşi tipic: oamenii se îndrăgostesc, sunt geloşi, trădează, rămân nedumeriţi, admiră, cad pradă desnădejdii, — necontenit la fel, urmând o regulă generală, astfel că un tânăr înfocat va trebui să se îndrăgostească totdeauna, un om bănuitor va trebui să fie gelos, o femeie cu firea slabă, să trădeze, etc., aceeaşi faptă fiind totdeauna săvârşită de un acelaşi caracter, care se armonizează mai bine cu acţiunea atribuită]. In vremurile noastre amănuntele suplimentare ce nu decurg din firea lucrărilor, fiind deci inutile din punctul de vedere al realizării scopului principal, sunt supuse ironiei; până acum, totuşi, o expresie reuşită, o metaforă admirabilă, miile de înfrumuseţări născocite şi menite să-i atribue unei opere o strălucire exterioară, influenţează nespus de mult aprecierile acordate operelor poetice [45]. Cât priveşte decorul, splendoarea exterioară, ingeniozitatea intrigii, etc., admitem că, oricând, o povestire născocită poate întrece realitatea. Va fi însă deajuns să indicăm această calitate aparentă a unei nuvele sau a unei drame, pentruca numita operă să-şi piardă valoarea pentru persoanele cu gust şi să fie coborîtă din domeniul „artei" în domeniul „artificialităţii".

Analiza noastră [destul de lungă] a arătat că o operă de artă nu poate fi superioară realităţii decât în două, trei privinţe de mică importanţă, fiindu-i deci, în mod necesar, mult inferioară prin însuşirile ei esenţiale. I se poate aduce, acestei analize, reproşul că s'a mărginit la punctele de vedere cele mai generale, că n'a intrat în amănunte, că n'a dat exemple. Intr'adevăr, conciziunea ei pare să fie defectuoasă, dacă ne amintim cât de adânc s'a înrădăcinat părerea că frumuseţea operelor de artă ar fi superioară frumuseţii obiectelor reale, evenimentelor şi oamenilor; văzând însă şubrezenia, [netemeinicia] acestei păreri, rememorându-ne cum se contrazic la fiece pas persoanele care o susţin [şi care, la tot pasul, afirmă că „există în natură adevărata frumuseţe", rememorându-ne deci toate acestea], ajungem la concluzia [46] că ar fi deajuns, ca după ce vom fi expus numita părere asupra superiorităţii artei faţă de realitate, să adăugăm, pentru a o anula, doar aceste cuvinte: nu-i adevărat; oricine poate simţi că frumuseţea vieţii reale este superioară frumuseţii plăsmuirilor fanteziei „creatoare" [47]. Dacă astfel stau lucrurile, pe ce se bizue atunci sau, mai bine zis, din ce motive subiective rezultă asemenea exagerată apreciere a valorii operelor de artă?

Prima obârşie a unei atari aprecieri o constitue înclinaţia firească a omului de a preţui extrem de mult dificultăţile săvârşi-

rii unui lucru, precum şi raritatea acestuia. Nimeni nu apreciază puritatea de exprimare a unui francez, care vorbeşte franţuzeşte, ori a unui german, care vorbeşte nemţeşte, — „este un lucru care nu-i cere nicio osteneală şi deci nu reprezintă deloc o raritate"; faptul, însă, că un francez vorbeşte acceptabil nemţeşte, sau un german franţuzeşte, constitue un lucru de mirare, atare persoană având dreptul la un oarecare respect din partea noastră; de ce? In primul rând, pentrucă faptul se întâmplă rar, iar în al doilea rând, pentrucă el nu poate fi obţinut decât la capătul unor eforturi de ani de zile. Propriu zis, aproape orice francez vorbeşte excelent franţuzeşte, — dar cât de exigenţi suntem în acest caz! O nuanţă cât de mică, aproape imperceptibilă, de provincialism descoperită în felul lui de a pronunţa cuvintele, o singură frază nu prea elegantă, ne ajunge pentru a declara că „acest domn vorbeşte foarte prost limba lui maternă". Un rus care vorbeşte franţuzeşte, trădează prin fiece sunet incapacitatea organelor lui de a percepe puritatea deplină a pronunţării franceze, dă necontenit în vileag originea lui străină prin modul în care-şi alege cuvintele, prin construcţia frazei, precum şi prin tot stilul vorbirii; îi iertăm însă toate asemenea defecte, ba încă nici nu le observăm, declarând că vorbeşte excelent, incomparabil de bine franţuzeşte, în sfârşit declarând că „acest rus vorbeşte franţuzeşte mai bine decât vorbesc chiar francezii", deşi nu ne gândim, în fond, să-l comparăm cu nişte francezi veritabili, ci doar cu ceilalţi ruşi care se străduesc deasemenea să vorbească franţuzeşte, fiind evident faptul că el se exprimă în acea limbă străină, într'adevăr, incomparabil mai bine decât ceilalţi ruşi, dar incomparabil mai rău decât francezii,—lucru subînţeles de orice persoană iniţiată; mulţi însă pot fi induşi în eroare de atare frază hiperbolică. Tot astfel se petrec lucrurile şi în cazul verdictului dat de estetică în privinţa creaţiunilor naturii şi ale artei: este deajuns un defect cât de mic, veritabil sau aparent, al vreunei creaţiuni naturale, — pentruca estetica să-l pomenească, scandalizată, fiind gata să uite toate celelalte calităţi şi toate celelalte frumuseţi: mai merită oare să fie preţuite acestea din moment ce s'au născut fără niciun efort! Dacă se întâmplă să găsim un acelaşi defect într'o operă de artă, dar de o sută de ori mai mare, mai grosolan, şi însoţit de încă sute de alte defecte — nici nu-l remarcăm, iar dacă-l remarcăm, trecem peste el, scuzându-l: „există pete şi în soare!" Propriu zis, dat fiind că valoarea operelor de artă, este considerată relativă, aceste opere n'ar putea

fi comparate decât între ele: cum unele dintre ele par superioare tuturor celorlalte, entuziasmați de frumusețea lor (doar relativă), exclamăm: „sunt mai frumoase decât însăși natura și viața! Frumusețea realității nu înseamnează nimic față de frumusețea artei!" Extazul însă este părtinitor; el dă mai mult decât poate da cumpăna justeței: prețuim dificultățile, și este foarte bine, dar nu trebue să fie uitată nici valoarea esențială, lăuntrică, independentă de mărimea dificultăților; pierdem cu totul cumpăna echității, din moment ce dăm preferință dificultății execuției, și nu calității acesteia. Natura și viața dau naștere frumosului fără să-și creeze o preocupare anume din acest fapt; frumosul apare în realitate fără niciun efort și prin urmare fără a dovedi vreun merit pentru noi, fără drept la simpatia noastră, fără drept la indulgență; dealtminteri ce rost ar avea să fim indulgenți, din moment ce există atât de numeroase frumuseți în realitate! „Tot ceea ce nu este cu desăvârșire frumos în realitate, nu poate fi decât urât; tot ceea ce este cât de puțin suportabil în artă, nu poate fi decât frumos", — iată unica regulă pe care o respectă judecata noastră. Ca să dovedim cât de mult sunt apreciate dificultățile înfăptuirii și cât de mult pierd, în ochii omului, cele ce se fac dela sine, fără a ne cere niciun efort, vom da ca pildă portretele executate la dagherotip; putem găsi foarte multe asemenea portrete care nu numai că sunt exacte, dar redau perfect chiar expresia feței; le prețuim noi oare? Ba încă ni s'ar părea bizar, să auzim făcându-se apologia unor portrete executate la dagherotip. Un alt exemplu: cât de mult era odinioară respectată caligrafia! O carte tipărită destul de mediocru este totuși incomparabil mai frumoasă decât orice manuscris; cine va admira însă arta tiparului, și cine nu va exterioriza o admirație înmiit mai puternică în fața unui minunat manuscris, cu toate că o carte oarecare binișor tipărită este înmiit mai frumoasă decât manuscrisul? Realizările lesnicioase ne interesează prea puțin, chiar dacă prin valoarea lor intrinsecă ar fi incomparabil superioare lucrurilor dificile. Se înțelege dela sine că, și din acest punct de vedere, n'avem dreptate decât în mod subiectiv: „realitatea dă naștere frumosului fără eforturi", — acest lucru nu înseamnează decât că în acest caz eforturile nu sunt făcute de voința omului, [că realitatea este independentă de aspirațiile omului către frumos, deși, în fapt, tot ceea ce există în realitate este rodul unei lupte perseverente și grele]; și cele frumoase și cele ce nu sunt frumoase, și cele mari și cele mărunte rezultă din extreme

încordări de forțe, ce nu cunosc nici odihna, nici oboseala. Dar întrucât ne privesc eforturile și luptele, în care nu intervin forțele noastre și la care nu participă conștiința noastră? Nici nu vrem să știm de ele; nu apreciem decât forța omului; nu apreciem decât omul. Iată, deci, un alt motiv al dragostei noastre părtinitoare pentru operele de artă. Ele sunt opere ale omului încât ne mândrim cu ele, le considerăm aproape de noi; ele sunt o dovadă a inteligenței omului, a forței lui, fiindu-ne dragi din această cauză. Toate popoarele, în afară de francezi, își dau perfect seama că între Corneille sau Racine și Shakespeare este o enormă distanță; până în zilele noastre însă în ochii francezilor ei par a sta pe aceeași treaptă de comparație; ar fi cam greu să pătrundă în conștiința noastră: „cele ce sunt ale noastre nu sunt tocmai desăvârșite"; se vor găsi printre noi foarte multe persoane gata să afirme că Pușchin este un poet universal; se vor găsi chiar unii, care îl vor situa mai presus de Byron, — într'atât de mult apreciază omul ceea ce-i aparține. Precum fiecare popor exagerează valoarea poeților autohtoni, tot așa se exagerează îndeobște valoarea operei poetice în genere.

Cauzele atitudinii părtinitoare față de artă, pe care le-am expus, merită să fie apreciate deoarece sunt firești: cum să nu respecte omul munca umană, cum să nu simtă dragoste omul față de semenii săi, cum să nu-i fie dragă o operă ce, prin ea însăși, constitue o dovadă a inteligenței și forței omului în genere? Este puțin probabil, însă, că ar putea să beneficieze de aceeași apreciere și cea de-a treia cauză a preferinței noastre pentru artă. Arta măgulește gustul nostru pentru artificiu. Ne dăm seama, totuși cât de artificiale au fost moravurile, obiceiurile, întregul mod de gândire din vremea lui Ludovic XIV; ne-am apropiat de natură, pe care o pricepem și o prețuim mult mai mult decât o înțelegea și o prețuia societatea secolului [al XVIII-lea]; suntem, însă, cu toate acestea, încă foarte departe de natură; obiceiurile noastre, moravurile, tot felul nostru de viață și, în consecință tot modul nostru de a gândi mai sunt încă foarte artificiale. Cu greu am putea să vedem neajunsurile veacului nostru, mai ales că aceste neajunsuri au devenit mai mici decât au fost în trecut; în loc de a observa cât de multă artificialitate rafinată ne-a mai rămas încă, remarcăm doar că secolul al XIX-lea este superior în această privință [secolului al XVIII-lea] [1]), pri-

[1]) In ediția din 1855: XVII. în manuscris, însă, stă scris foarte clar: XVIII.

mul înțelegând mai bine natura decât cel de al doilea, uitând astfel că o boală atenuată nu însemnează încă o deplină însănătoșire. Artificialitatea noastră se vădește în toate, începând cu îmbrăcămintea, de care toată lumea își bate joc și pe care totuși continuăm s'o purtăm, până la mâncarea noastră, dreasă cu tot felul de condimente, care schimbă cu desăvârșire gustul natural al bucatelor; începând cu pedanteria limbii noastre vorbite până la pedanteria limbii noastre literare, care continuă să fie înfrumusețată cu antiteze, spirite, digresiuni pline de **losi topisi** [1]), considerații profunde asupra unor teme uzate și observații profunde asupra sufletului uman, în genul lui Corneille și Racine, în beletristică, și în genul lui Johann Müller, în lucrările istorice. Operele de artă măgulesc măruntele cerințe ce rezultă din predilecția noastră pentru artificialitate. Nu mai vorbim că, până și în vremurile de azi, încă ne mai face plăcere „să împodobim" natura. în felul cum era ea dichisită în sec. [al XVIII-lea]: această chestiune ne-ar antrena însă pe panta unor lungi considerații asupra celor ce sunt „urâte" și asupra măsurii în care acest „urât" trebue să apară în operele de artă. Până în prezent, însă, mai predomină încă, în operele de artă, șlefuirea măruntă a amănuntelor, ce n'are menirea de a crea o armonie între detalii și spiritul întregului, ci numai de a realiza, fragmentar, aspecte mai interesante sau mai frumoase, mai totdeauna în dauna impresiei generale pe care o produce opera, a verosimilității și a naturaleței acesteia; predomină goana meschină după efectele obținute prin înmănunchierea câtorva cuvinte, a câtorva fraze sau prin modul de a confecționa episoade întregi, personagiile și evenimentele fiind zugrăvite în culori nu prea naturale, dar pronunțate. Opera de artă este mai măruntă decât creațiile vieții și ale naturii, și totuși mai de efect, — cum s'ar putea, deci, ca să nu se înfiripe părerea că ea este mai frumoasă decât însăși natura și viața reală, care îngădue atât de puțin existența artificialității și cărora le este atât de străină tendința de a stârni cu orice preț interesul?

Natura și viața sunt superioare artei; arta însă, tinde să satisfacă înclinațiile noastre, în timp ce realitatea nu poate fi în funcție de dorința noastră de a atribui oricărui lucru alcătuirea si culorile care ne plac nouă sau corespund concepțiilor noastre, adesea unilaterale. Dintre multiplele cazuri de concesii făcute

1) Locuri comune (N. red.).

modului de gândire predominant, vom indica următorul: multă lume pretinde că operele satirice să cuprindă şi personagii, „la vederea cărora să se poată odihni şi desfăta sufletul cititorului", — cerere cât se poate de firească, dar pe care, însă, realitatea nu este în stare s'o satisfacă prea des, deoarece în cuprinsul ei, se produc o mulţime de evenimente, la care nu ia parte niciun personaj simpatic; în schimb arta îi dă aproape totdeauna satisfacţie; nici nu ştim, dacă de pildă în literatura rusă, se va găsi vreun scriitor, în afară de Gogol, care să nu fi ascultat de atare cerinţă; dar şi în cazul lui Gogol lipsa unor personagii „simpatice" este compensată prin digresiunile de „înalt lirism". Un alt exemplu: omul dovedeşte o predispoziţie la sentimentalism, pe care natura şi viaţa n'o împărtăşesc mai totdeauna, însă, operele de artă îi oferă în această privinţă, mai mult sau mai puţin, satisfacţie. Atât prima cât şi ultima cerinţă nu sunt decât consecinţe ale mărginirii omului; natura şi viaţa reală sunt mai presus de atare mărginire; supunându-i-se, devenind astfel inferioară realităţii şi chiar, foarte adesea, expunându-se pericolului de a cădea în banalitate sau de a face dovadă de slăbiciune, operele de artă se apropie mai mult de trebuinţele obişnuite ale omului, câştigând astfel în ochii lui. „In acest caz, însă, dumneavoastră înşivă sunteţi de acord că operele de artă satisfac natura omului mai bine, mai complet decât realitatea obiectivă; prin urmare omul, le poate socoti mai bune decât creaţiunile realităţii?" Concluzie nu tocmai exact exprimată; fapt este că omul desvoltat în mod artificial dobândeşte o mulţime de cerinţe artificiale, deformate până la falsitate şi fantastic, şi care nu pot fi pe deplin satisfăcute, întrucât ele nu sunt, în fond, cerinţe ale naturii, ci reveriile unei imaginaţii depravate [48]. Dealtminteri nici n'ai putea să împlineşti atari deziderate, fără să te expui ironiilor şi dispreţului, din moment ce însuşi cel care le-a formulat, simte din instinct că ele nu merită să fie satisfăcute. Aşa dar publicul şi, după el, estetica pretind personagii „simpatice" şi sentimentalism, — şi tot acelaşi public îşi bate joc de operele de artă care satisfac aceste dorinţe [calificându-le drept dulcege, insipide, etc.]. Supunându-ne capriciilor omului nu înseamnează însă, că-i satisfacem totodată necesităţile reale. Prima dintre aceste necesităţi este adevărul. Am vorbit despre motivele ce explică, în privinţa conţinutului şi execuţiei, preferinţa acordată operelor de artă faţă de fenomenele naturii şi ale vieţii; o deosebită importanţă pre-

zintă însă şi impresia pe care ne-o produce arta sau realitatea, şi a cărei intensitate slujeşte la determinarea valorii acestora.

Am văzut că impresia pe care o fac operele de artă, este mult mai slabă decât impresia produsă de realitatea vie, fapt pe care credem că ar fi inutil să-l mai demonstrăm. In atare privință, totuşi, opera de artă se găseşte în condițiuni mult mai favorabile, decât fenomenele realității; datorită acestor condițiuni o persoană nedeprinsă să-şi analizeze propriile sale senzații, poate presupune că arta în sine exercită o mai puternică acțiune asupra omului decât realitatea vie. Realitatea ni se înfățişează într'un chip independent de voința noastră, în mare parte inoportun şi nepotrivit. [In timp ce privesc marea, mintea mea poate fi preocupată (şi-mi este deobicei preocupată) de gânduri cu totul diferite, aşa încât nici nu observ şi nici nu sunt dispus să admir priveliştea din punct de vedere estetic. Cu operele de artă însă mă desfăt atunci când îmi place, când am dispoziție pentru acest lucru; privesc un peisagiu marin numai atunci când sunt în stare să-l admir]. Foarte des ne ducem [la un bal], la preumblare, fără intenția de a admira [femeile frumoase], sau de a observa caracterele ori de a urmări dramele vieții; ne ducem cu capul plin de griji, cu inima zăvorîtă în fața oricărei impresii. Cine va vizita însă un muzeu de pictură, neavând intenția de a se desfăta cu frumusețea tablourilor? Cine se va apuca să citească un roman, neavând dorința să aprofundeze caracterele persoanelor zugrăvite şi să urmărească desvoltarea subiectului? Frumusețea, măreția realității deobicei este luată în seamă numai în mod forțat. Adică, îi cerem să ne atragă ea însăşi, dacă poate, privirile, ce ne sunt îndreptate în cu totul altă direcție, să pătrundă forțat în inima noastră, ce are cu totul alte preocupări. Ne comportăm față de realitate, ca şi cum ar fi un mosafir plictisitor ce caută să fie cu orice chip în societatea noastră şi față de care ne zăvorîm. Survin însă momente în care, din pricină că nu dăm atenție realității, în inima noastră rămâne un gol; ne adresăm atunci artei, implorând-o să umple acest gol; ne asumăm astfel, față de ea, rolul unui solicitator ce se foloseşte de linguşiri. In drumul vieții noastre se află risipite monede de aur; nu le observăm însă, deoarece nu avem în vedere decât ținta către care ne îndreptăm fără a lua în seamă drumul ce se întinde la picioarele noastre; iar atunci când observăm monedele, nu putem să ne aplecăm şi să le strângem, deoarece „carul vieții" ne duce tot înainte fără a face po-

pasuri, — iată care este comportarea noastră față de realitate; după ce însă am ajuns la o stație,—și în timp ce ne plimbăm plictisiți, în așteptarea cailor — examinăm cu băgare de seamă orice tinichea, care nici nu merită, poate, vreo atenție, — iată care este comportarea noastră față de artă. Nu mai vorbim de datoria fiecărui om de a aprecia el însuși fenomenele vieții, din moment ce fiecăruia în parte viața îi prezintă fenomene deosebite, pe care alții nu le văd și care din această cauză nu pot fi cunoscute de întreaga societate, pe când operele de artă se bucură de aprecieri generale. Frumusețea și măreția vieții reale rareori sunt însoțite de o patentă și puțini sunt acei oameni care pot observa și aprecia lucrările a căror valoare nu este îndeobște recunoscută; fenomenele realității sunt ca un lingou de aur fără marcă; chiar numai pentru acest motiv foarte mulți vor refuza să-l primească, iar mulți alții nu vor putea face distincție între el și o bucată de aramă; operele de artă sunt ca un bilet de bancă, a cărui valoare intrinsecă este minimă, în timp ce valoarea lui convențională este garantată de întreaga societate, fiind prețuit, din această cauză, de toată lumea, astfel că foarte puțini oameni își dau seama, în mod clar, că valoarea ce i se atribue rezultă din faptul că el ține locul unui lingou de aur. Realitatea pe care o privim, prin ea însăși și în mod cu desăvârșire de sine stătător, constitue pentru noi o preocupare, dându-ne rareori posibilitatea de a ne transporta cu gândurile în lumea noastră subiectivă, în trecutul nostru. Când privesc însă o operă de artă, am prilejul de a da frâu liber amintirilor mele subiective [de a da frâu liber fanteziei mele], așa încât opera de artă nu constitue deobicei pentru mine decât un pretext de a descătușa o mulțime de dorințe și amintiri conștiente sau inconștiente. Atunci când în fața mea se petrece în realitate o scenă tragică, nu-mi mai pasă de propriile mele amintiri; când însă citesc într'un roman vreun episod ce zugrăvește moartea unei persoane, în amintire îmi reînvie cu claritate sau în mod vag toate primejdiile prin care am trecut eu însumi, toate întâmplările în care au pierit ființe dragi. Puterea artei înseamnă deobicei puterea amintirii. Tocmai prin starea ei neintegrală și neconturată, tocmai prin faptul că ea nu reprezintă deobicei decât un „loc comun", și nu un chip sau un eveniment individual viu, opera de artă acționează cu deosebire asupra amintirilor noastre. Dacă îmi veți prezenta portretul, oricât de desăvârșit, al unei persoane, portret ce nu-mi va aminti de niciunul dintre cunoscuții mei,

privindu-l, mă voi întoarce cu răceală, spunând „nu e rău"; arătați-mi însă, într'o clipă favorabilă, conturul vag deabia schițat, care nu ar putea evoca în mod precis chipul vreunei persoane anume, — și de îndată, mi se va părea că descopăr în acest contur slab și lamentabil trăsăturile unei ființe dragi; astfel că, după ce voi contempla cu indiferență un chip viu, plin de frumusețe și de expresivitate, voi privi încântat o schiță lipsită de valoare, care mi-ar aminti, [de cei ce-mi sunt dragi, care mi-ar vorbi] despre propria mea ființă.

Tăria artei este tăria locurilor comune. Operele de artă mai au încă o latură, în virtutea căreia par, unor persoane fără experiență sau mioape, superioare fenomenelor din viață și realitate: ele expun totul în văzul tuturora, fiece amănunt în parte fiind explicat de către însuși autorul lor, pe când natura și viața cer să fie descifrate, cu posibilitățile proprii, de către fiecare om. Tăria artei însemnează tăria comentariului: asupra acestei probleme însă, va trebui să revenim ulterior.

Am enumerat o seamă de motive pentru care operele de artă sunt preferate realității; toate aceste motive nu fac însă decât să explice atari preferințe, dar nu să le și justifice. Nefiind de acord nu numai cu părerea că arta ar fi superioară realității, dar chiar și cu aceea care pretinde că ea s'ar afla ca valoare intrinsecă a conținutului sau execuției pe aceeași treaptă cu realitatea, nu putem desigur să fim de acord nici cu concepția actuală predominantă asupra necesităților ce dau naștere artei, asupra scopului pe care-l are existența ei, adică asupra menirii ei. Părerea dominantă în privința originii și menirii artei poate fi astfel exprimată: „Mânat de năzuințe irezistibile spre frumos, omul nu găsește în realitatea obiectivă frumosul autentic; este deci nevoit să creeze el însuși obiecte sau lucrări care să corespundă cerințelor lui, și anume, obiecte și fenomene într'adevăr frumoase". Cu alte cuvinte, „ideia frumosului, neînfăptuită de realitate, este înfăptuită de operele de artă". Trebue să analizăm această definiție, pentru a da la iveală adevăratul sens al aluziilor incomplete și unilaterale pe care le implică ea. [Vasta analiză a esențialelor calități și cusururi existente în operele de artă ne-a oferit până în prezent destule indicații, care ne pot fi de ajutor acum când am ajuns la formularea concluziilor noastre asupra esenței artei]. „Omul tinde către frumos", — dar dacă ar fi să înțelegem prin frumos ceea ce această definiție presupune — adică acordul deplin dintre ideie și formă — nu am putea

deduce din aspirația spre frumos în mod special numai arta, ci, în genere, toate activitățile omului, ce au ca principiu fundamental deplina realizare a unei anumite idei; tendința spre unitatea ideii și imaginii constitue principiul formal al oricărei tehnici, [al oricărei tendințe de a produce și perfecționa un produs sau un fabricat]; deducând arta din aspirația spre frumos, confundăm două sensuri ale acestui termen: 1) artele frumoase (poezia, muzica, etc.) și 2) iscusința sau străduința de a face bine un lucru; numai ultima decurge din tendința spre unitatea ideii și a formei. Iar dacă trebue să înțelegem prin frumos (după cum și credem) elementele în care omul descoperă viața, este evident că din aspirația către frumos rezultă o dragoste plină de bucurie pentru tot ce are viață, și că această aspirație este satisfăcută în cel mai înalt grad de realitatea vie. „Omul nu întâlnește în realitate frumosul adevărat și deplin", ne-am străduit să dovedim că atare afirmație nu poate fi adevărată, că activitatea fantaziei noastre nu este stârnită de cusururile frumosului din realitate, ci de absența lui; că frumosul din realitate este pe deplin frumos, dar că, spre marele nostru regret, el nu se găsește totdeauna în fața ochilor noștri. Dacă operele de artă ar lua naștere în virtutea năzuinței noastre spre perfecțiune și a disprețului nostru pentru tot ceea ce nu este perfect, [dacă ele ar lua naștere din cauză că „pe pământ nu există perfecțiune, iar noi avem nevoie de ceva desăvârșit",] omul ar fi trebuit să părăsească demult, ca pe un efort infructuos, orice năzuință de a crea opere de artă, dat fiind că nu există perfecțiunea în operele de artă; cel ce nu poate fi mulțumit de frumusețea reală, va fi cu atât mai puțin satisfăcut de frumusețea creată în artă. Așa dar, ar fi imposibil să ne declarăm de acord cu interpretarea obișnuită privitoare la menirea artei: această interpretare conține însă unele aluzii, care vor putea fi considerate juste, dacă vor fi tâlmăcite în chip adecvat. „Omul nu se simte satisfăcut cu frumosul din realitate, nu-i ajunge acest frumos", — iată din ce constă esența și veracitatea explicației obișnuite, care, însă, fiind fals pricepută, necesită la rândul ei o explicație.

Marea este frumoasă; privind-o nici prin gând nu ne trece că nu ne-ar putea satisface din punct de vedere estetic; nu toată lumea, însă, trăește în apropierea mării; nu sunt mulți cei care reușesc s'o vadă fie și o singură dată în viață; cum și aceștia ar fi vrut să admire marea — li se oferă în schimb posibilitatea de a privi tablouri care o reprezintă. Desigur, este mult mai bine să ai

în față priveliștea mării, decât o imagine a ei; în lipsă, însă, a ceva mai bun, omul se mulțumește și cu ceva mai imperfect, în lipsa unui obiect, — cu surogatul lui. Dealtminteri chiar persoanele care au posibilitatea să admire marea în realitate, nu pot s'o contemple oricând doresc, și atunci încearcă să-și aducă aminte de ea; fantezia este însă, slabă, are nevoie de un stimulent, de evocări, astfel că, pentru a-și înviora amintirile lăsate de priveliștea mării, pentru a putea să reconstitue atare priveliște, mai clar, în imaginația lor, oamenii privesc un tablou ce înfățișează marea. Iată unica țintă și menire a unui foarte mare număr de opere de artă (a celor mai multe): aceea de a oferi posibilitatea să cunoască, măcar întrucâtva, frumosul din realitate, oamenilor care n'au avut prilejul să-l admire în fapt; aceea de a servi ca evocare, de a trezi și înviora amintirea frumosului din realitate în mintea persoanelor care-l cunosc din experiență și cărora le place să-și aducă aminte de el. (Lăsăm deocamdată laoparte expresia: „frumosul este conținutul esențial al artei"; vom înlocui ulterior termenul „frumosul" printr'un alt termen, care definește, după părerea noastră, conținutul artei mai exact și mai deplin). [Această menire predomină în toate genurile artei, în afară doar de cel al poeziei, care mai are în plus și o altă menire, aceea de a servi ca interpretă a vieții. Pictura, sculptura și mai ales muzica se străduesc deasemenea, în limita mijloacelor, să explice uneori viața, deși explicațiile lor sunt prea puțin precise, prea vagi, și din această cauză greu de înțeles; așa dar ele trebue să-și limiteze năzuințele, mulțumindu-se să reproducă îndeosebi, iar nu să explice]. Așa dar, primul rol ce-i revine artei, deci tuturor operelor ei, fără excepție, este cel de a reproduce natura și viața. Operele de artă se află în același raport cu laturile și fenomenele corespunzătoare ale realității, ca și gravura cu tabloul pe care-l reprezintă, ca și portretul cu chipul pe care-l înfățișează. Gravura nu reproduce un tablou pentrucă acesta n'ar fi frumos, ci dimpotrivă, tocmai pentrucă el este deosebit de frumos; deasemenea nici realitatea nu este reprodusă de artă anume pentru a i se atenua cusururile, deci pentrucă realitatea n'ar fi în sine deajuns de frumoasă, ci tocmai pentrucă ea este frumoasă. Gravura n'are menirea de a fi mai frumoasă decât tabloul, din punct de vedere artistic ea fiindu-i dimpotrivă mult inferioară acestuia; tot astfel și opera de artă nu atinge niciodată nivelul de frumusețe sau măreție la care se află realitatea; un tablou, unic în felul său, nu poate

fi admirat decât de vizitatorii muzeului ce-l adăposteşte; în schimb, o gravură se împrăştie în întreaga lume, în sute de exemplare, oricine poate s'o admire şi ori de câte ori îi place, fără să iasă din cameră, fără să se ridice de pe canapea, fără să-şi lepede halatul; tot astfel şi un obiect frumos din realitate nu este accesibil oricui şi oricând; reprodus, însă, (ce-i drept, slab, grosolan, palid, dar totuşi reprodus) într'o operă de artă, el devine accesibil oricui şi oricând. Zugrăvim portretul unei persoane care ne este scumpă şi dragă, nu pentru a atenua cusururile chipului ei (nu dăm atenţie acestor cusururi, care ne sunt sau imperceptibile sau dragi), ci pentru a avea posibilitatea să privim chipul iubit, chiar atunci când persoana nu se găseşte de fapt în faţa ochilor noştri; aceeaşi ţintă o urmăresc şi aceeaşi menire o au şi operele de artă; ele nu corectează realitatea, n'o înfrumuseţează, ci doar o reproduc, sunt un surogat al ei.

Aşa dar, primul scop al artei este reproducerea realităţii. Fără a socoti câtuşi de puţin că am exprimat prin aceste cuvinte ceva cu totul inedit pentru istoria concepţiilor estetice, suntem totuşi de părere, că pseudoclasica „teorie a imitării naturii", care a dominat în veacurile XVII—XVIII, nu pretindea artei ceea ce se consideră drept un principiu al ei formal definit prin cuvintele: „arta este o reproducere a realităţii". Pentru ca deosebirea esenţială dintre concepţia noastră asupra artei şi concepţia ce rezultă din teoria imitării naturii, să nu fie chezăşuită numai prin propriile noastre cuvinte, vom cita cuvintele prin care cel mai bun curs asupra sistemului estetic ce predomină în vremurile noastre critică numita teorie. Obiecţiile critice citate vor dovedi pe de o parte deosebirea dintre concepţiile noastre şi concepţiile pe care sistemul estetic predominant le respinge, iar pe de altă parte, va scoate în evidenţă anume lipsuri ale primei noastre definiţii, asupra artei considerate ca o activitate de reproducere; aşa dar, aceste obiecţii critice vor constitui o etapă de tranziţie către o desvoltare mult mai precisă a concepţiilor noastre asupra artei.

„Definirea artei ca o imitare a naturii învederează numai scopul formal al artei; în conformitate cu această definiţie, arta trebue să tindă, în limita posibilităţilor, să repete cele de mai înainte existente în lumea exterioară. O asemenea repetare trebue să fie considerată cu totul de prisos, din moment ce natura şi viaţa ne înfăţişează deagata lucrurile pe care arta, urmând acestei concepţii, ar trebui să le reprezinte. Mai mult: imitarea

naturii este un efort zadarnic care nu-şi atinge nici pe departe scopul, întrucât imitând, cu mijloacele ei restrânse natura, arta nu oferă decât o iluzie în locul adevărului, o mască rigidă, în locul unei fiinţe într'adevăr vii".

[Este clar, că niciuna [dintre] aceste obiecţii perfect juste, atunci când sunt îndreptate împotriva teoriei ce doreşte ca arta să înşele ochii imitând realitatea, nu-şi păstrează valabilitatea atunci când sunt îndreptate împotriva concepţiilor noastre]; să observăm [însă] înainte de toate, că, prin cuvintele: „arta este o reproducere a realităţii", ca şi prin propoziţiunea: „arta este o imitare a naturii", nu se află definit decât principiul formal al artei; pentru a defini conţinutul artei, va trebui să completăm — lucru de care ne vom ocupa ulterior — prima deducţie, pe care am făcut-o cu privire la scopul artei. Cealaltă obiecţiune nu-şi poate menţine câtuşi de puţin valabilitatea împotriva concepţiei expuse de noi: din analiza precedentă se poate vedea că reproducerea sau „repetarea" obiectelor şi a fenomenelor naturii de către operele de artă nu este nicidecum un lucru de prisos, ci dimpotrivă, necesar. Trecând la observaţia că această repetare ar fi un efort zadarnic ce nu-şi atinge nici pe departe scopul, trebue să spunem că o asemenea obiecţie ar putea fi valabilă numai în cazul când [arta ar fi considerată superioară naturii şi vieţii reale], când s'ar presupune că arta ar dori să rivalizeze cu realitatea, iar nu să fie pur şi simplu un surogat al ei. Noi afirmăm, însă, tocmai că arta nu este în stare să reziste unei comparaţii cu realitatea vie, neavând câtuşi de puţin vitalitatea pe care realitatea o are; pentru noi acest fapt este incontestabil.

Prin urmare, propoziţiunea: „arta este o reproducere a realităţii", trebue să fie completată pentru a deveni o definiţie multilaterală; fără a epuiza, în această formă a ei, întreg conţinutul noţiunii pe care o defineşte, numita definiţie este totuşi justă, obiecţiunile împotriva ei neputându-se deocamdată întemeia decât pe consideraţia implicită că arta ar fi prin definiţie superioară şi mai perfectă decât realitatea; ne-am străduit să dovedim netemeinicia obiectivă a acestei ipoteze, evidenţiind apoi suportul ei subiectiv. Să vedem acum dacă pot fi valabile, atunci când sunt îndreptate împotriva concepţiei noastre, celelalte obiecţiuni aduse teoriei imitării.

„Dată fiind imposibilitatea unui succes deplin al imitării naturii, n'ar mai rămâne decât desfătările pline de suficienţă o-

ferite de succesul relativ al acestui hocus-pocus; dar și această desfătare devine cu atât mai rece cu cât este mai mare asemănarea exterioară a copiei cu originalul, urmând chiar saturația sau desgustul. Există portrete care seamănă cu originalul, precum se spune, până la desgust. Excelenta imitare a cântecului privighetorii devine plictisitoare și respingătoare, de îndată ce aflăm că de fapt nu ascultăm trilurile unei privighetori, ci o simplă imitație executată de o persoană iscusită, și aceasta pentrucă suntem în drept să-i pretindem alt gen de muzică unui om. Asemenea scamatorii constând într'o iscusită imitare a naturii pot fi comparate cu arta măscăriciului ce arunca fără greș boabe de linte printr'o gaură de mărimea acestora și pe care Alexandru cel Mare l-a premiat cu o medimnă [49] de linte".

Sunt foarte juste aceste observații, deși ele se referă numai la reproducerea inutilă și stupidă a unui conținut ce nu merită nicio atenție sau a unui exterior găunos, fără conținut. (Câte preamărite opere de artă nu sunt vizate de această amară ironie, atât de bine meritată!) Numai conținutul demn de atenția unui om ce cugetă, poate fi în stare să izbăvească arta de reproșul ce i se aduce, în sensul că ea n'ar constitui decât un amuzament deșert, precum se și întâmplă să fie, într'adevăr, extrem de des: o formă artistică nu va feri de dispreț sau de un zâmbet compătimitor acea operă de artă ce nu va fi în stare să dea un răspuns prin semnificația conținutului ei la întrebarea: „merită oare osteneală asemenea fleacuri?" Lucrurile inutile n'au dreptul să fie apreciate. „Omul este propriul său scop"; faptele lui, însă, trebue să-și constitue un scop din satisfacerea trebuințelor omului, ele neputând avea un scop în sine. Iată de ce o imitație inutilă stârnește un sentiment de desgust cu atât mai puternic, cu cât este mai perfectă asemănarea exterioară: „pentru ce s'a cheltuit atâta timp și muncă?", ne gândim noi, „și ce păcat, că o atare inconsistență a conținutului poate să fie însoțită de o asemenea perfecțiune a tehnicii!" Plictiseala și desgustul, produse de un scamator ce imită cântecul privighetorii, se explică prin însăși observațiile, care însoțesc critica ce i se aduce acestuia: omul care nu înțelege că el trebue să intoneze cântece potrivite firii sale, iar nu să execute triluri inepte, [50] este demn de plâns. Cât privește portretele asemănătoare până la desgust, chestiunea trebue înțeleasă astfel: pentru a respecta originalul orice copie trebue să redea trăsăturile esențiale ale acestuia; portretul ce nu

redă trăsăturile principale, expresive ale feței, nu este fidel; când, însă, amănuntele sunt redate prea migălos și exact, chipul reprezentat de către pictor pare desfigurat, stupid, mort, — cum să nu fie deci respingător? Dat fiind că deseori se ridică obiecțiuni împotriva așa zisei „reproduceri dagherotipice" a realității, n'ar fi oare mai bine să se spună dintru început că reproducerea, ca oricare altă lucrare omenească, cere pricepere, precum și aptitudinea de a face deosebire între trăsăturile esențiale și cele neesențiale? „O copie moartă", — iată expresia obișnuită prin care se definesc asemenea lucrări neizbutite; omul însă nu este în stare măcar să copieze exact, dacă inerția mecanismului nu este îndrumată de un rost viu: nici măcar un **facsimile**[51] nu poate fi făcut cu exactitate atunci când semnificația literelor ce trebue copiate nu este înțeleasă.

Inainte de a trece la definirea conținutului esențial al artei, înainte de a completa definiția principiului ei formal, pe care am adoptat-o, considerăm că ar fi necesar să expunem câteva considerații mai concrete asupra raportului dintre teoria „reproducerii" și teoria așa zisei „imitări". Concepția asupra artei pe care o acceptăm, își are obârșia în concepțiile adoptate de esteticienii germani moderni, ea rezultând din aceste concepții în virtutea unui proces dialectic, a cărui orientare este determinată de ideile generale ale științei moderne. Așa dar ea se află, în legătură directă cu două sisteme de idei: pe de o parte cu cel ce domina la începutul acestui veac, pe de altă parte, cu cel promovat în ultimele decenii. Orice altă corelație nu reprezintă decât o simplă asemănare, lipsită de vreo înrâurire genetică. Iar dacă în actuala stare de desvoltare a științei, concepțiile gânditorilor vechi nu pot avea vreo influență asupra concepțiilor moderne, se poate totuși constata că în multe cazuri, noțiunile moderne seamănă cu cele care circulau în veacurile anterioare. Adeseori ele se aseamănă în special cu concepțiile gânditorilor greci. Astfel se prezintă situația și în cazul de față. Definiția principiului formal al artei pe care o acceptăm, seamănă cu concepția care a predominat în lumea greacă, astfel cum o putem găsi la Platon, Aristoteles și, foarte probabil, la Democrit. Termenul lor μγυηδυς corespunde termenului nostru „reproducere". Și dacă, ulterior acest cuvânt a fost înțeles ca „imitație" (**Nachahmung**), rezultă că traducerea n'a fost exactă, ea restrângând sfera noțiunilor și sugerând ideia unei copieri a formei exterioare, iar nu pe aceea a re-

dării conţinutului interior. [Faptul că numita concepţie greacă a fost într'adevăr denaturată în ulterioara teorie asupra aşa zisei imitări a naturii, este îndeosebi dovedit de critica acestei teorii, pe care am înfăţişat-o mai sus. In mod evident autorul critică împărtăşeşte concepţia că arta călăuzită fiind de teoria imitării, tinde să înşele printr'o asemănare exterioară, îndemnându-l pe spectator să vadă într'o contrafacere inertă ceva viu, într'un portret — un om adevărat, în mucavaua de pe scena teatrului o privelişte marină sau o dumbravă veritabilă. Altfel criticul n'ar fi spus că: „imitând natura cu mijloacele ei restrânse, arta nu oferă decât o iluzie în locul adevărului, o mască rigidă în locul unei fiinţe într'adevăr vii"]. Teoria pseudoclasică înţelegea într'adevăr arta ca o contrafacere a realităţii în vederea înşelării simţurilor. [Nouă nu ni s'ar putea reproşa că i-am fi făcut din acest abuz care n'a fost săvârşit decât în epocile cu gust depravat, un temei de acuzaţie răsfrânt asupra întregii arte. Analizând defectele artei, n'am pornit dela un punct de vedere analog celui pe care-l susţine autorul rândurilor citate, atunci când se referă la anume norme atribuite artei de către o teorie denaturată, şi când combate foarte just tendinţele false ale acesteia. Ar fi neîntemeiat să i se aducă artei în genere acuzaţia că se ocupă cu contrafaceri].

Va trebui să completăm acum definiţia artei, pe care am formulat-o mai sus, trecând dela examinarea principiului formal al artei la definiţia conţinutului ei [52].

Se spune deobicei că frumosul reprezintă conţinutul artei, afirmaţie prin care, însă se restrânge prea mult sfera artei. Chiar dacă am fi de acord că sublimul şi comicul nu sunt decât momente ale frumosului, există totuşi o mulţime de opere de artă care nu se vor încadra prin conţinutul lor în aceste trei rubrici: frumosul, sublimul, comicul. In pictură, de pildă, nu se încadrează în aceste subdiviziuni: tablourile vieţii casnice, în care nu se află zugrăvită nicio faţă frumoasă sau comică, chipul unui bătrân sau cel al unei bătrâne, care nu se disting printr'o anumită frumuseţe a vârstei lor, etc. In muzică va fi şi mai greu să distingem subdiviziunile uzuale: trecând marşurile, piesele patetice, etc., în categoria măreţului, încadrând piesele ce respiră dragoste sau veselie în categoria frumosului şi descoperind o seamă de cântece comice, ne vor mai rămâne totuşi foarte multe bucăţi care n'ar putea fi încadrate prin conţinutul lor, în afara unei interpretări forţate, în niciunul dintre aceste genuri; în ce anume categorie

am putea rândui melodiile triste? Nu cumva în categoria sublimului, ca şi suferinţele? Ori în aceea a frumosului, asemeni reveriilor gingaşe? [S'ar putea spune că toate melodiile trebue să fie frumoase ca formă, însă noi nu ne referim la forma, ci numai la conţinutul lor (vom arăta ulterior că frumuseţea formei este un atribut necesar al operelor de artă, şi vom vedea atunci dacă ea trebue să fie considerată drept un indiciu caracteristic al artei)]. Dintre toate genurile însă, arta cea mai refractară unei încadrări in privinţa conţinutului în rubricile strâmte ale frumosului ori unei identificări cu momentele frumosului, este poezia. Domeniul poeziei este reprezentat prin întreg domeniul vieţii şi al naturii, [iar realitatea nu poate fi încadrată în întregime în rubricile frumosului, sublimului şi comicului]; punctele de vedere pe care le are poetul asupra vieţii şi asupra diferitelor ei manifestări sunt tot atât de variate, pe cât sunt şi punctele de vedere ale gânditorului asupra acestor fenomene cu caracter divers; iar gânditorul găseşte în realitate destule fenomene, ce nu se integrează în sfera frumosului, sublimului şi comicului. Nu orice durere ajunge până la tragism; nu orice bucurie poate fi graţioasă sau comică, [nu toate intenţiile şi faptele omului sunt comice sau sublime]. Conţinutul operelor poetice nu poate fi epuizat de cele trei elemente indicate; ca dovadă evidentă stă faptul că operele poetice nu mai încap în cadrul vechilor subdiviziuni. Astfel, poezia dramatică nu înfăţişează numai tragicul sau comicul, fapt dovedit de împrejurarea că, în afara comediei şi tragediei, a trebuit să apară şi drama. In locul poemei epice, prin excelenţă sublimă, a apărut romanul, cu nenumăratele sale genuri. Cele mai multe piese lirice din zilele noastre n'ar prea putea găsi în vechile subdiviziuni o titulatură menită să le caracterizeze cuprinsul: pentru aşa ceva nici câteva sute de rubrici n'ar fi suficiente, şi cu atât mai puţin cele trei pe care le ştim, (avem în vedere caracterul conţinutului, iar nu forma, care trebue să fie totdeauna frumoasă).

Am putea soluţiona această problemă încurcată în modul cel mai simplu, arătând că sfera artei nu se limitează numai la frumos şi la aşa zisele lui momente, ea înglobând toate fenomenele din realitate (din natură şi din viaţă), care prezintă interes pentru om în genere, iar nu anume pentru savant; tot ceea ce în viaţă, prezintă un interes general, — iată conţinutul artei. Frumosul, tragicul, comicul nu sunt decât trei elemente, dintre cele mai definite, printre altele o mie care fac viaţa interesantă,

astfel că pentru a specifica, ar însemna să enumerăm toate sentimentele, toate aspirațiile care pot mișca inima omului. N'ar fi necesar să ne lansăm într'o argumentare mai amănunțită a noțiunii pe care am acceptat-o, privitoare la conținutul artei, deoarece, chiar dacă deobicei estetica ne propune o definiție mai restrânsă a conținutului artei, punctul de vedere, pe care-l adoptăm, predomină în realitate, adică și în creațiunile poeților și pictorilor, exprimându-se mereu atât în literatură cât și în viață. [Esteticienii, care vor să mărginească la frumos cuprinsul artei, protestează împotriva fixării unor limite mai largi, numai de teamă că, în virtutea definiției: „tot ce în viață prezintă interes pentru un om este conținutul artei", să nu-i atribuim limite prea instabile, prea subiective acesteia. Este adevărat că atunci chiar când ne-am restrânge observațiile la o anumită epocă, omul manifestă interes pentru obiecte și evenimente foarte diverse; că vom constata mai multă diversitate, dacă vom cerceta omul la diferitele etape ale desvoltării lui; tot atât de adevărat este însă, și faptul că întreagă această diversitate de obiecte, evenimente, probleme și aspecte ale vieții care prezintă interes pentru om poate constitui deopotrivă și conținutul artei; așa dar în cazul când concepția asupra conținutului artei, pe care am acceptat-o, i-ar fixa acesteia limite nu prea conturate, instabile, atare concepție încă ar rămâne justă; limitele puțin precise ale unui fapt nu contrariază nici unitatea și nici veracitatea lui. O examinare mai riguroasă a raportului dintre artă, pe de o parte, și filosofie, istorie, științele descriptive, pe de altă parte, ar dovedi că și în cazul vastei noastre definiții, conținutul artei poate fi delimitat în raport cu celelalte manifestări înrudite ale spiritului omului, ba chiar într'un mod destul de exact, sau cel puțin tot atât de exact, pe cât erau determinate înainte aceste limite. Ar însemna, însă, să ne lăsăm atrași într'o digresiune prea lungă și nu tocmai necesară, dealtfel, în cazul de față]. Dacă definirea frumosului drept conținut predominant al artei, adică, exprimându-ne mai precis, drept unicul și esențialul ei conținut se consideră necesară, [acest fapt s'ar datori într'o prea mică măsură temerii ca arta să nu-și piardă, altminteri, limitele ei bine determinate și caracterul special al conținutului ei. Credem că] adevăratul motiv constă din faptul că nu s'a făcut încă o distincție destul de clară între frumos ca obiect al artei, și forma frumoasă, ce constitue într'adevăr o calitate necesară oricărei opere de artă. [Intr'adevăr, dacă vom înțelege prin noțiunea frumosului deplina

realizare a ideii sau deplina unitate a conținutului și formei, precum se înțelege deobicei, vom avea perfectă dreptate afirmând că frumosul este un atribut necesar oricărei opere de artă. Nu trebue să scăpăm însă, totodată, din vedere două împrejurări. Prima constă din faptul că] unitatea ideii și imaginii, a conținutului și formei nu este o trăsătură specială prin care arta s'ar deosebi de celelalte ramuri ale activității umane. O acțiune a omului are totdeauna un scop ce constitue fondul ei; după modul în care o acțiune corespunde scopului pe care omul a vrut să-l realizeze, este apreciată însăși valoarea acestei acțiuni; după perfecțiunea execuției este, deci, apreciată orice operă omenească. Atare lege are o generală valabilitate pentru meserii, pentru industrie, pentru activitatea științifică, etc. Totodată se aplică și operelor de artă: artistul (indiferent dacă în mod conștient sau inconștient) tinde să reproducă [un anumit obiect sau un fapt, tinde să reproducă] o anumită latură a vieții; se înțelege dela sine că valoarea operei lui va depinde de modul în care își va fi îndeplinit lucrarea. „Opera de artă tinde spre armonia dintre ideie și imagine" întocmai ca o operă datorită meșteșugului cizmarului, meșteșugului bijutierului, caligrafiei, artei inginerești, fermității morale. „Orice lucru trebue să fie bine executat", — iată sensul cuvintelor: „armonia dintre ideie și imagine". Prin urmare, 1) frumosul ca „unitate a ideii și imaginii" nu constitue câtuși de puțin o trăsătură caracteristică a artei, în sensul atribuit acestui cuvânt de esteticieni; 2) „unitatea ideii și imaginii" nu definește decât latura formală a artei, fără să se refere câtuși de puțin la conținutul ei; ea nu indică decât **cum** trebue să fie executat un lucru, nu însă **ce anume** se execută. Am remarcat că, în această propozițiune îi revine o importanță deosebită cuvântului „imaginea", care ne dovedește că arta nu exprimă ideia prin noțiuni abstracte, ci printr'un fapt individual viu; afirmând că „arta este o reproducere a naturii și a vieții", susținem implicit că nimic abstract nu se găsește în natură și în viață; totul este [individual] concret; reproducerea trebue să păstreze, în limita posibilităților, fondul celor ce sunt reproduse; [portretul trebue să semene cu originalul]; iată de ce o operă de artă trebue să tindă spre o cât mai completă eliminare a elementelor abstracte, trebue, în limitele posibilităților, să exprime totul în mod concret, în tablouri vii, în imagini individuale. (Este arta în stare să obțină pe deplin acest lucru? Iată o cu totul altă întrebare. Pictura,

sculptura şi muzica pot să-l obţină; cât priveşte poezia, ea nu totdeauna este în stare şi nici nu trebue totdeauna să se preocupe prea mult de plasticitatea detaliilor; va fi deajuns ca o operă poetică să fie în linii generale plastică; grija excesivă acordată şlefuirii plastice a amănuntelor poate să dăuneze armoniei întregului, conturând prea reliefat părţile acestuia şi, ceea ce este şi mai important, distrăgând atenţia artistului dela esenţialele laturi ale operei sale). Frumuseţea formală, constând din unitatea ideii şi imaginii, nu este numai un atribut al artei (în sensul estetic al cuvântului), ci, în genere, al oricărei lucrări omeneşti, deosebindu-se în mod fundamental de noţiunea frumosului, considerat ca obiect al artei, ca obiect al dragostei noastre voioase în sfera lumii reale. [Frumosul ca obiect, reprezentat printr'o făptură frumoasă sau un lucru frumos, nu constitue unicul conţinut al artei. Pe om nu-l interesează numai cele pline de voie bună, de viaţă şi însufleţită frăgezime; arta nu reproduce, deci numai frumosul]. Confuzia dintre frumuseţea formei, considerată ca o calitate necesară operei artistice, şi frumosul, considerat ca unul dintre multiplele obiecte ale artei, a constituit una din cauzele tristelor abuzuri făcute în artă. „Frumosul este obiectul artei", adică frumosul cu orice preţ, ceea ce înseamnează că arta n'ar avea alt conţinut. Care sunt, însă, lucrurile cele mai frumoase din lume? In viaţa omului, frumuseţea şi dragostea; în natură, ar fi greu să decidem care anume, atât de multe lucruri frumoase există: [şi câmpiile înfloritoare, şi seninătatea cerului, şi primăvara şi copacii ce se apleacă sub povara roadelor, şi holdele aurite]. Ar trebui prin urmare ca toate creaţiunile poetice să fie înţesate, în mod oportun şi inoportun, cu descrieri ale naturii: cu cât vor fi mai multe asemenea descrieri, cu atât mai multe frumuseţi ar trebui să conţină opera noastră. Frumuseţea şi dragostea sunt însă şi mai frumoase, şi iată că (în majoritatea cazurilor în mod absolut inoportun) pe primul plan al dramei, nuvelei, romanului, etc., se iveşte dragostea, [rolurile principale fiind deţinute în mod necesar când de un tânăr frumos, când de o fată frumoasă, sau şi mai bine de o pereche de îndrăgostiţi frumoşi]. Digresiunile inoportune asupra frumuseţilor naturii încă nu sunt chiar atât de dăunătoare unei opere artistice: ele ar putea fi lăsate la o parte, întrucât sunt alipite în mod superficial; ce este de făcut, însă cu intriga de dragoste, [cu perechea

alcătuită din cei doi tineri frumoşi?] [Aceştia] n'ar mai putea fi eliminaţi, deoarece [într'un roman, într'o tragedie, dramă, nuvelă, totul este în dependenţă de ei;] totul se înlănţue în jurul lor prin noduri gordiene, pe care, dacă le-am tăia, s'ar pierde orice sens şi legătură. Nu mai vorbim de faptul că perechea îndrăgostită, ce suferă sau triumfă, imprimă miilor de opere o grozavă monotonie, nu mai vorbim nici de faptul că aceste aventuri amoroase şi descrieri ale frumuseţii uzurpă locul cuvenit unor amănunte esenţiale; mai mult încă: deprinderea de a înfăţişa mereu dragostea şi numai dragostea, îl face pe poet să uite că viaţa mai are şi alte aspecte, pentru care omul în genere manifestă mult mai mult interes; întreaga operă poetică şi întreaga viaţă pe care ea o zugrăveşte capătă un colorit sentimental, trandafiriu; în locul unei reprezentări serioase a vieţii omeneşti, operele de artă înfăţişează o concepţie prea juvenilă (pentru a nu recurge la epitete mai precise) asupra vieţii, poetul părând a fi deobicei un om tânăr, chiar foarte tânăr, şi istorisirile lui prezentând interes numai pentru persoanele de aceeaşi vârstă morală sau fiziologică. Acest fapt până la urmă, coboară prestigiul artei în ochii persoanelor care au depăşit vârsta fericită a fragedei tinereţi; arta le apare ca un amuzament prea dulceag pentru persoanele mature şi nu chiar lipsit de primejdii pentru tineret. Nu intenţionăm câtuşi de puţin să-i interzicem poetului de a mai descrie dragostea; estetica, însă, trebue să-i pretindă poetului ca să nu mai descrie dragostea, decât atunci când ea constitue, în mod anume, tema unei opere: de ce ar sta pe primul plan dragostea din moment ce, nu ea, ci alte aspecte ale vieţii constitue tema numitei opere? Ce rost are, de pildă, să stea dragostea pe primul plan în romanele care înfăţişează, propriu zis, modul de viaţă al unui anumit popor într'o epocă anumită sau modul de viaţă al unor anumite clase ale poporului? Şi în istorie, şi în psihologie, şi în lucrările de etnografie se vorbeşte despre dragoste, numai în mod oportun însă, precum sunt tratate şi toate celelalte lucruri. Romanele istorice ale lui Walter Scott sunt întemeiate pe aventuri amoroase, de ce oare? Fusese oare dragostea principala îndeletnicire a societăţii şi principala forţă motrice a evenimentelor în epocile descrise de ele? „Romanele lui Walter Scott, însă, s'au învechit". Tot astfel, în mod oportun şi inoportun, abundă acest sentiment şi în romanele din viaţa ţărănească ale lui Dickens şi ale lui Georges Sand; or,

în viața sătească, dragostea are un rol cu totul redus. „Să nu scrieți decât despre ceea ce doriți să scriți", — iată o regulă pe care rareori se decid poeții s'o respecte [53]. Dragostea implicată în mod oportun și inoportun este primul prejudiciu de care suferă arta, datorită concepției că „frumosul reprezintă conținutul artei"; al doilea prejudiciu, strâns legat de cel dintâi, este artificialitatea [54]. In vremurile noastre Racine și Madame Deshoulières [55] sunt ironizați; nu știu însă dacă arta modernă a pășit mult mai departe decât acești autori în direcția simplicității și naturaleței motivelor ce stau la baza acțiunilor, sau dacă a renunțat mai mult decât aceștia la artificialitatea modului de a vorbi; divizarea personagiilor în eroi și în răufăcători până în zilele noastre încă mai prezintă valabilitate pentru operele de genul patetic; cât de coerent, de cursiv și de elocvent se exprimă atari personagii! Monoloagele și conversațiile din romanele moderne sunt cu puțin inferioare monoloagelor din tragediile clasice: „într'o operă de artă totul trebue să fie învestmântat într'o formă frumoasă", — prin urmare ne sunt oferite planuri de acțiune foarte adânc chibzuite, astfel cum nu-și alcătuesc aproape niciodată oamenii în viața reală; iar dacă personagiul zugrăvit va comite cumva vreun act instinctiv, nechibzuit, autorul va socoti necesar să-i găsească o justificare, decurgând din însăși esența caracterului propriu acestui personagiu; pe de altă parte se arată nemulțumiți atunci când descoperă că „acțiunea nu e motivată", ca și cum aceasta s'ar motiva totdeauna prin caracterul individual, și nu prin însușirile generale ale sufletului uman sau prin diferitele împrejurări. [Și criticii au la rândul lor dreptate. Infățișând un caracter adus în mod artificial la o expresie integrală, poetul nu va mai avea dreptul să lărgească limitele acestuia, susținând: „reprezint un sgârcit egoist, căruia îi place, totuși, uneori, în anume împrejurări să strălucească" sau „reprezint un tânăr însuflețit de sentimente sublime, care simte totodată necesitatea de a iubi cu pasiune"; pornind de aci poetul începe să înșire toate resorturile ce-l mișcă pe acest om, dându-i prilej să devină inconsecvent, prin manifestarea de noi aspecte sufletești mereu altele]. „Frumusețea pretinde caractere integrale", — și atunci în locul unor personagii vii și felurite, în ciuda caracterului lor tipic, arta ne oferă statui imobile. „Frumusețea unei opere de artă pretinde dialoguri adecvate", — și atunci, în locul unei conversații vii, ni se oferă convorbiri artificiale, în care cei ce se întrețin își manifestă, vrând, nevrând,

caracterul [în timp ce, în realitate, în decursul conversaţiilor se evidenţiază deobicei latura exterioară a omului, modul lui de a vorbi, şi nu ceea ce se află ascuns în inima lui]. De aci rezultă monotonia operelor poetice: oamenii sunt confecţionaţi cu toţii după un acelaşi calapod, iar evenimentele se desfăşoară după reţete cunoscute, astfel că dela primele pagini se poate întrezări ce anume va urma ba încă şi cum anume. Să ne întoarcem, însă, la problema menirii esenţiale a artei.

Toate operele de artă au ca menire generală în primul rând, precum am spus, reproducerea fenomenelor vieţii reale care prezintă interes pentru om. Prin viaţa reală nu înţelegem, desigur, numai raporturile dintre om şi lucrurile sau fiinţele lumii obiective, ci şi viaţa interioară a omului; câteodată omul trăeşte în iluzii, în care caz iluziile prezintă pentru el (într'o măsură oarecare şi pentru un timp oarecare) o semnificaţie oarecum obiectivă; mai adesea, însă, omul trăeşte în lumea sentimentelor sale: aceste stări de spirit, [ce deasemenea fac parte din domeniul vieţii omului], sunt şi ele reproduse de artă dacă ating nivelul necesar pentru a fi interesante. Am amintit de toate acestea [56] pentru a arăta că definiţia noastră înglobează şi conţinutul fantastic al artei.

Am arătat, însă, în cele de mai sus că, în afara menirii de a reproduce, arta mai are şi o altă menire, aceea de a explica viaţa; într'o anumită măsură acest lucru este accesibil tuturor genurilor de artă; ajunge adesea doar să se atragă atenţia asupra unui obiect (precum şi procedează deobicei arta), pentru ca semnificaţia lui să iasă în evidenţă sau viaţa să fie pricepută mai bine [decât era pricepută mai înainte ca arta să fi accentuat unele laturi ale ei]. In acest sens arta nu se deosebeşte prin nimic de istorisirea unui lucru; deosebirea nu constă decât din faptul că arta îşi atinge scopul mai sigur decât o simplă istorisire, şi cu atât mai mult decât o istorisire ştiinţifică: putem cunoaşte mult mai uşor un obiect păstrând formele vieţii, manifestăm mult mai repede interes pentru el, decât atunci când găsim numai o descriere seacă a lui. Romanele lui Cooper au făcut cunoscută societăţii viaţa sălbaticilor mai mult decât istorisirile etnografice şi consideraţiile referitoare la importanţa unui studiu asupra modului lor de viaţă. Iar dacă toate genurile de artă sunt în stare să prezinte [noi laturi ale vieţii], noi obiecte interesante, în mod necesar opera poetică va desvălui totdeauna, în chip pronunţat, şi cu claritate, trăsăturile esenţiale ale acestor obiecte.

Pictura reproduce obiectul cu toate detaliile, sculptura la fel; poezia nefiind în stare să îmbrăţişeze prea multe amănunte şi omiţând, în mod necesar, foarte multe lucruri, ne concentrează atenţia asupra trăsăturilor pe care le-a reţinut; acest fapt este considerat ca un avantaj al tablourilor poetice în comparaţie cu realitatea. In acelaşi mod, însă, se comportă şi fiecare cuvânt separat faţă de obiectul său: dintr'un cuvânt (într'o noţiune) sunt deopotrivă omise toate trăsăturile întâmplătoare ale unui obiect, rămânând doar cele esenţiale; pentru cineva lipsit de experienţă, cuvântul poate astfel deveni mai clar decât însuşi obiectul; atare clarificare nu este însă decât o atenuare. [A fost un timp când „prescurtările" **(epitomele)** erau preferate înseşi operelor, de ce, dar, să nu preamărim şi noi poezia pentru faptul că, omiţând tot ceea ce nu este esenţial ne înfăţişează într'o schiţă sumară esenţialul, din moment ce chiar urmaşii vestiţilor romani îl considerau pe Justinian [57] mai bun decât Trog Pompei, iar pe Eutropiu [59] mai bun decât toţi istoricii?] Nu negăm utilitatea relativă a compendiilor; dar nici nu credem că „Istoria rusă" a lui Tappe, foarte folositoare pentru copii, este mai bună decât „Istoria" lui Caramzin, din care a fost extrasă. Un obiect sau un eveniment poate deveni mai inteligibil într'o operă poetică decât cum este în realitate; nu-i atribuim, însă, unei atari reprezentări decât meritul unei indicaţii vii şi clare asupra realităţii, iar nu o semnificaţie de sine stătătoare, ce ar putea rivaliza cu plenitudinea vieţii reale. Trebue să adăugăm că orice istorisire prozaică procedează ca şi poezia. [Nu sunt redate prin cuvinte decât detaliile esenţiale, întrucât plenitudinea tabloului nu poate fi epuizată decât într'o pictură, şi nu prin cuvinte; mersul succesiv al evenimentelor, în toate amănuntele, ar putea să fie înfăţişat numai printr'un şir de tablouri, iar nu într'o carte de istorie sau într'un roman]. Concentrarea trăsăturilor esenţiale nu constitue o particularitate a poeziei, ci o proprietate generală a vorbirii raţionale [59].

Arta are menirea esenţială de a reproduce diferitele lucruri ce prezintă interes pentru un om în realitate, [de a reproduce orice lucru la care se gândeşte omul, şi din cauza căruia se bucură sau se întristează]. Interesându-se însă de fenomenele vieţii, omul nu poate, [vrând-nevrând], conştient sau inconştient, să nu-şi exprime aprecierile sale; poetul sau artistul, neputând înceta de a fi un om în genere, [şi nu numai un artist abstract], nu este în stare chiar dacă ar vrea, să renunţe la aprecierea fenomenelor

descrise; iar această apreciere în mod necesar se va manifesta în creaţiile lui, — iată deci o nouă menire a operelor de artă, datorită căreia arta se încadrează în categoria activităţilor morale ale omului. Există oameni, care apreciază fenomenele vieţii manifestând predilecţie pentru anumite laturi ale acesteia şi evitându-le pe celelalte; asemenea oameni au o activitate intelectuală slabă [60]; atunci când un om de atare speţă este poet sau pictor, operele sale n'au o altă semnificaţie, decât aceea de a fi reprodus laturile vieţii agreate de el. [Aprecierile lui nemotivate în mod vădit nu-şi pot găsi loc într'o operă de artă; chiar dacă artistul ar vrea să le exprime, valoarea lor ar fi nulă, întrucât ele n'ar reprezenta decât nişte locuri comune]. Când, însă, un om, cu o activitate intelectuală stimulată de probleme izvorîte din observarea vieţii, este înzestrat cu talent artistic, în opera lui se va manifesta, în mod conştient sau inconştient, tendinţa de a pronunţa aprecieri vii asupra fenomenelor ce-l interesează pe el, (ca şi pe contemporanii lui, întrucât omul care cugetă nu este în stare să gândească la chestiuni de nimic, care nu prezintă interes pentru nimeni altul în afara lui), precum şi tendinţa de a formula sau rezolva problemele pe care viaţa le prezintă omului obişnuit să reflecteze; operele lui vor fi, ca să ne exprimăm astfel, compoziţii asupra unor teme oferite de însuşi mersul vieţii. [Intr'un cuvânt, există opere de artă ce reproduc pur şi simplu acele fenomene ale vieţii pentru care manifestă interes omul şi există şi alte opere, în care aceste tablouri sunt însufleţite de o anumită ideie]. Asemenea tendinţă îşi poate găsi expresie în toate genurile artei (în pictură, de pildă, putem aminti caricaturile lui Hogarth) [61]; ea se desvoltă, însă, mai ales în operele poetice care au deplina posibilitate de a exprima anumite idei. Artistul devine în acest caz [62] un gânditor, iar opera sa rămânând în domeniul artei, capătă o semnificaţie ştiinţifică. Se înţelege dela sine, că în acest sens, operele de artă nu-şi găsesc nimic corespunzător în realitate, însă numai în privinţa formei [63]; cât priveşte conţinutul, problemele înseşi pe care le pune sau le rezolvă arta, se găsesc deopotrivă şi în viaţa reală, însă fără premeditare, fără arrière pensée. Să presupunem că într'o operă de artă se află desvoltată următoarea ideie: „abătându-se numai vremelnic dela o cale dreaptă, o fire puternică nu va aluneca pe calea pierzaniei", sau: „o extremă o provoacă pe cealaltă"; sau se află zugrăvită o discordanţă a omului cu sine însuşi, sau, dacă doriţi, lupta din-

tre pasiune și aspirațiile înălțătoare (indicăm aci diferitele idei fundamentale pe care le-am putut descoperi în „Faust"); oare în viața reală nu se prezintă cazuri ce se conturează pe teme similare? Nu rezultă oare, din observarea vieții, o profundă înțelepciune? [Și oare întreaga știință nu este dedusă din observarea vieții?] Nu reprezintă, oare, știința o simplă abstractizare a vieții, o reducere a vieții la anumite formule? Tot ceea ce se află exprimat în știință și artă, se găsește și în viață și încă în chipul cel mai deplin, cel mai desăvârșit, cu toate amănuntele vii, care deobicei conțin tocmai adevăratul sens al lucrurilor, și care adesea nu sunt înțelese de știință și artă, ba încă — și mai adesea — nici măcar nu pot fi percepute de acestea; totul este just în viața reală, nu există scăpări din vedere, nu există acea unilaterală și îngustă perspectivă din pricina căreia orice operă umană are de suferit; ca exemplu, ca știință, viața este [superioară], mai amplă, mai echitabilă, chiar mai artistică decât toate creațiunile savanților și poeților. [Trebue să repetăm însă ceea ce am susținut mai sus; viața este plină de surprize], viața nu se gândește să ne explice fenomenele ei, n'are grijă să deducă [din ele sentințe morale și] axiome [psihologice]; operele de știință și de artă fac acest lucru; deducțiile, ce-i drept, sunt incomplete, ideile sunt unilaterale în comparație cu ceea ce prezintă viața; ele au fost însă extrase spre folosința noastră, de oameni geniali, [gânditori profunzi, — și dacă am încerca să studiem viața] fără ajutorul lor, deducțiile noastre ar fi și mai unilaterale, și mai sărace. Știința și arta (poezia) sunt un „**Handbuch**" pentru cel ce începe să studieze viața; ele au menirea de a da o pregătire necesară în vederea lecturii nemijlocite a izvoarelor, servind apoi, din timp în timp, pentru consultare. Știința nu caută să ascundă acest lucru; nu se gândesc să-l ascundă nici poeții, în observațiile fugitive pe care le fac asupra esenței operelor proprii; estetica rămâne singura care continuă să afirme că arta este superioară vieții și realității.

Rezumând cele spuse, dobândim următoarea concepție asupra artei: arta are menirea esențială de a reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viață; foarte adesea, mai ales în operele poetice, apare totodată, pe primul plan și explicarea adusă vieții împreună cu aprecieri asupra fenomenelor acesteia. Arta se află absolut în aceeași situație față de curentul vieții, ca și istoria; deosebirea existentă între ele, din punctul de vedere al conținutului, constă doar din faptul că istoria are ca obiect viața

omenirii, pe când arta, — viaţa omului, istoria reconstitue viaţa socială, iar arta, — viaţa individuală. Prima misiune a istoriei este aceea de a reproduce viaţă; a doua, pe care n'o aduc la îndeplinire toţi istoricii, este aceea de a interpreta viaţa; nesocotind cea de a doua misiune, istoricul rămâne un simplu cronicar, opera lui neconstituind decât un material documentar pentru istoricul veritabil, sau o lectură menită să satisfacă întrucâtva curiozitatea; asumându-şi, însă, cea de-a doua misiune, istoricul devine un gânditor, opera lui căpătând, astfel o valoare ştiinţifică. Acelaşi lucru trebue să fie întocmai spus şi în privinţa artei. Istoria nu se gândeşte să rivalizeze cu viaţa istorică reală, ea recunoaşte că tablourile zugrăvite de ea sunt palide, incomplete, mai mult sau mai puţin inexacte sau, cel puţin, unilaterale. La rândul ei estetica trebue să recunoască şi ea că arta, întocmai ca şi istoria şi pentru aceleaşi motive, nu trebue nici măcar să încerce a se compara cu realitatea, şi cu atât mai puţin să încerce a o depăşi în domeniul frumosului.

Cum rămâne însă cu fantazia creatoare, în cazul unei asemenea concepţii asupra artei? Ce rol trebue, deci, să i se atribue fantaziei? Nu ne vom opri asupra motivelor ce îndreptăţesc fantazia să modifice, în artă, cele văzute şi auzite de poet. Acest lucru devine evident dacă ne gândim la scopul creaţiunii poetice, care este cel de a reproduce cu fidelitate o anumită latură a vieţii, iar nu un caz individual; să vedem numai din ce constă necesitatea unei intervenţii a fantaziei, considerând aptitudinea ei de a transforma (prin intermediul unor combinaţii) cele percepute prin simţuri şi de a crea ceva nou ca formă. Să presupunem că poetul desprinde din experienţa propriei sale vieţi o întâmplare, pe care o cunoaşte pe deplin (ceea ce nu se întâmplă adeseori; multe amănunte rămân deobicei puţin cunoscute, ele trebuind să fie completate prin gândire, pentruca povestirea să capete coerenţă); să presupunem deasemenea că întâmplarea ce a fost aleasă este cu desăvârşire conturată din punct de vedere artistic, aşa încât simpla ei istorisire ar constitui pe deantregul o operă de artă, — luăm, adică, un caz în care intervenţia fantaziei ce combină pare să fie cel mai puţin necesară. Oricât de bună memorie ar avea poetul, ea nu va fi în stare să reţină toate amănuntele, mai ales pe acelea care n'au prezentat în esenţă, nicio însemnătate pentru numita întâmplare, [sau n'au avut nicio influenţă asupra mersului evenimentelor]; multe dintre ele sunt, însă, necesare plenitudinii artistice a naraţiunii, ele tre-

buind să fie detaşate din alte scene rămase în memoria poetului (de pildă, dialogurile, descrierea locurilor etc.); completarea evenimentului cu aceste amănunte, ce-i drept, nu-l modifică încă, aşa încât deosebirea dintre naraţiunea artistică şi evenimentul redat nu este deocamdată decât o deosebire de formă. Intervenţia fantaziei nu se mărgineşte însă la atâta. Intâmplarea [aleasă de poet fusese] în realitate împletită cu alte evenimente, printr'o înlănţuire exterioară doar, fără vreo legătură în fond; procedând la separarea evenimentului, pe care l-am ales, de alte întâmplări şi episoade inutile, vom constata că această separare dă naştere unor noi goluri în plenitudinea vitală a naraţiunii, [pe lângă acelea ce fuseseră produse prin fragilitatea memoriei noastre], — aşa că poetul va trebui să facă noi completări. Şi nu numai atât: separarea nu numai că răpeşte multor momente ale evenimentului plenitudinea vitală, dar schimbă adesea şi caracterul lor, aşa încât, în numita naraţiune, faptul nu va mai apare întocmai cum s'a întâmplat în realitate, sau, pentru a-i păstra esenţa, poetul va fi nevoit să modifice multe amănunte, care nu-şi păstrează semnificaţia autentică dobândită în cadrul unui eveniment, decât în condiţiunile reale ale acestuia, atari condiţiuni fiind înlăturate prin intervenţia izolatoare a povestirii. [Intr'un cuvânt, reproducerea fidelă a vieţii în artă şi mai ales în opera poetică nu înseamnează o simplă transcriere]. Precum vedem, cercul de activitate înlăuntrul căruia se exercită forţele creatoare ale poetului se lasă foarte puţin stingherit de noţiunile noastre asupra esenţei artei. [64] Tema studiului nostru este însă, arta privită ca operă [65] obiectivă, şi nu ca activitate subiectivă a poetului [66]; ar fi, în consecinţă, inoportun să începem a înşira diferitele atitudini ale poetului faţă de materialul operei sale: am arătat una dintre aceste atitudini ce favorizează în cea mai mică măsură independenţa poetului, şi am putut constata că, în conformitate cu concepţia noastră asupra esenţei artei, artistul nu-şi pierde nici în această situaţie caracterul esenţial, inerent nu poetului sau artistului în special ci, în genere, omului şi întregii sale activităţi, anume dreptul şi calitatea umană esenţială de a privi realitatea obiectivă ca un material, ca un câmp de activitate, pe care urmează, folosindu-l, să şi-l supună. Mai vast încă, este cercul de intervenţie al fantaziei ce combină, [modifică], în alte împrejurări: atunci când, de pildă, poetul nu cunoaşte prea bine amănuntele evenimentului sau cunoaşte evenimentul (precum şi personagiile) numai din povesti-

rile altora, totdeauna unilaterale, inexacte ori incomplete din punct de vedere artistic sau cel puţin din punctul de vedere personal al poetului, [(...în asemenea situaţie aflându-se artistul în genere, anume atunci când el n'are în faţa ochilor realitatea pe care o reproduce); fantazia capătă un spaţiu necesar şi mai vast, atunci când poetul creează sub influenţa unei anumite orientări, a unei anumite idei: în aceste cazuri el trebue să modifice şi să combine şi mai mult]. Necesitatea de a modifica şi combina nu rezultă, însă, din faptul că viaţa reală n'ar prezenta (încă sub un aspect mult superior) fenomenele pe care poetul sau artistul vrea să le înfăţişeze, ci din faptul că tabloul vieţii reale aparţine unei sfere de existenţă diferită de cea a vieţii reale; deosebirea ia naştere din împrejurarea ce face ca poetul să nu dispună de mijloacele de care dispune viaţa reală. Cu prilejul transpunerii unei opere pentru pian, cea mai mare şi cea mai bună parte a amănuntelor şi efectelor se pierde, o seamă de posibilităţi ale vocii umane sau ale orchestrei nu pot fi în niciun chip transmise unui lamentabil instrument neînsufleţit ce trebue să reproducă opera în limitele propriilor lui posibilităţi; din acest motiv, cu prilejul transpunerii unei opere, o seamă de lucruri trebue să fie refăcute, iar altele completate, nu însă în speranţa că opera va părea mai desăvârşită, decât în forma ei iniţială, ci pentru a se compensa măcar parţial inevitabilele prejudicii cauzate lucrării cu prilejul numitei transpuneri; nu pentrucă cel ce aranjează opera ar putea fi capabil să îndrepte greşelile compozitorului, ci, pur şi simplu pentrucă el nu dispune de mijloacele pe care le-a avut la îndemână compozitorul. O şi mai mare deosebire există între mijloacele vieţii reale şi cele de care dispune poetul. Traducătorul unei opere poetice este nevoit să prefacă în oarecare măsură lucrarea pe care o traduce; cum s'ar putea, deci, să nu existe necesitatea unei prefaceri atunci când un eveniment este transpus din limba vieţii în limba sărăcăcioasă, palidă şi moartă, a poeziei?



Apologia realităţii în comparaţie cu fantazia, tendinţa de a dovedi că operele de artă nu sunt în niciun chip în stare să reziste unei comparaţii cu realitatea vie,[67] iată fondul tuturor acestor consideraţii. Vorbind însă despre artă, precum vorbeşte autorul, nu înseamnă oare să înjosim arta? Da, dacă a arăta că arta este inferioară vieţii reale în privinţa perfecţiunii ope-

relor ei [dacă a protesta împotriva elogiilor exagerate aduse artei, a dovedi că panegiriştii artei îi atribue mai mult decât permite dreptatea să i se acorde], dacă toate acestea ar însemna să înjosim arta. Ridicându-ne, însă, împotriva panegiriştilor nu înseamnă că ponegrim. Ştiinţa nu crede că este superioară realităţii; acest fapt nu constitue o ruşine pentru ea. Nici arta nu trebue să creadă că ar fi superioară realităţii, pentrucă, prin aceasta, nu-şi creează o situaţie înjositoare. Ştiinţa nu se sfieşte să afirme că scopul său este cel de a pricepe şi explica realitatea, pentruca apoi să utilizeze aceste explicaţii spre binele omului; să nu se sfiască, deci, nici arta de a-şi recunoaşte scopul: anume cel de a sluji ca o compensaţie în cazul când omul este lipsit, datorită împrejurărilor, de deplina desfătare estetică pe care i-o poate aduce realitatea, adică cel de a reproduce, în limitele posibilităţilor, această realitate preţioasă şi a o explica spre binele omului.

Să se mulţumească, deci, arta cu înalta şi măreaţa ei menire: aceea de a suplini, în oarecare măsură, realitatea atunci când aceasta lipseşte şi de a constitui un manual care să-i slujească omului drept călăuză în viaţă.

Realitatea este superioară iluziei şi semnificaţia reală este superioară pretenţiilor fantaziei.

Autorul şi-a fixat sarcina de a cerceta, din punct de vedere estetic, raporturile dintre operele de artă şi fenomenele vieţii, de a examina cât de justă este opinia predominantă, ce afirmă că adevăratul frumos, considerat drept conţinut esenţial al operelor de artă, n'ar exista în realitatea obiectivă, el nefiind realizat decât prin artă. Ori de această problemă sunt indisolubil legate problemele referitoare la esenţa frumosului şi la conţinutul artei. Cercetând ce este în esenţă frumosul, autorul a ajuns la convingerea că frumosul este viata însăşi. După ce am ajuns la atare concluzie, a trebuit să luăm în cercetare noţiunile sublimului şi tragicului, care, în conformitate cu definiţia obişnuită a frumosului, sunt considerate ca momente ale acestuia,[68] şi a fost necesar să admitem că sublimul şi frumosul nu sunt obiecte interdependente ale artei[69]. Am căpătat astfel un însemnat ajutor în vederea soluţionării problemei referitoare la conţinutul artei. Iar dacă frumosul este viaţa,[70] problema raportului dintre frumosul din artă şi frumosul din realitate din punct de vedere estetic se rezolvă dela sine. Ajungând la concluzia că arta nu poate avea ca obârşie faptul că omul ar fi nemulţumit cu fru-

mosul din realitate, ar trebui să cercetăm ce tendințe anume dau naștere artei și care este adevărata ei formație. Iată principalele concluzii la care am ajuns prin această cercetare:

1) Definiția frumosului: „frumosul este deplina manifestare a ideii generale într'un fenomen individual" nu rezistă criticii, fiind prea vastă, constituind, de fapt, definiția tendinței formale a oricărei activități omenești.

2) Considerăm drept adevărată, următoarea definiție a frumosului: „frumosul este viața însăși"; frumoasă îi apare omului ființa în care descoperă viața, așa cum o pricepe el; frumos este obiectul ce-i amintește omului viața.

3) Frumosul acesta obiectiv, sau frumosul în esență, trebue să fie deosebit de perfecțiunea formei, ce constă din unitatea ideii și a formei sau din faptul că obiectul corespunde pe deplin menirii sale.[71].

4) Sublimul nu acționează nicidecum asupra omului, trezind ideia absolutului; el nu trezește, aproape niciodată, atare ideie.

5) Sublime se înfățișează omului cele ce depășesc cu mult, prin dimensiuni, obiectele sau, prin forță, fenomenele, cu care sunt comparate.

6) Tragicul n'are o legătură de fond cu ideia soartei sau cu aceea a necesității. In viața reală tragicul este în mare parte, întâmplător, el nu rezultă din esența momentelor premergătoare. Forma necesității, în care se află învăluit de artă, sau, este consecința unui principiu îndeobște respectat în operele de artă: „desnodământul trebue să rezulte din intrigă", sau, pe de altă parte, reprezintă înclinarea inoportună a poetului în fața ideii soartei.

7) Tragicul, după concepțiile culturii europene moderne, înseamnă „groaznicul din viața omului".

8) Sublimul (și un moment al lui, tragicul) nu constitue o varietate a frumosului; noțiunile sublimului și frumosului sunt absolut diferite între ele; nu există între ele nici legătură intrinsecă, nici contradicție intrinsecă.

9) Realitatea nu este doar mai vie, ci și mai desăvârșită decât fantazia. Imaginile fantaziei nu sunt decât o palidă contrafacere și aproape totdeauna nereușită a realității.

10) Frumosul din realitatea obiectivă este perfect frumos.

11) Frumosul din realitatea obiectivă oferă absolută satisfacție omului.

12) Arta nu-și are câtuși de puțin obârșia în necesitatea pe

care ar simţi-o omul de a îndrepta neajunsurile frumosului din realitate.

13) Creaţiunile de artă sunt inferioare frumosului din realitate, nu numai pentrucă impresia pe care o produce realitatea este mai vie decât impresia pe care o produc creaţiunile de artă: creaţiunile de artă sunt şi din punct de vedere estetic inferioare frumosului (precum sunt inferioare şi sublimului, tragicului, comicului) din realitate.

14) Domeniul artei nu se limitează numai la domeniul frumosului în sensul estetic al cuvântului, al frumosului existent prin esenţa sa vie şi nu numai prin perfecţiunea formei: arta reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viaţă.

15) Perfecţiunea formei (unitatea ideii şi formei) nu constitue trăsătura caracteristică a artei în sensul estetic al cuvântului (în sensul artelor frumoase) ; frumosul ca unitate a ideii şi imaginii sau ca deplină realizare a ideii constitue, deopotrivă, ţinta către care tinde arta în sensul cel mai vast al cuvântului, sau „iscusinţa" artistică şi ţinta oricărei activităţi practice a omului.

16) Necesitatea ce dă naştere artei în sensul estetic al cuvântului (artele frumoase) se evidenţiază cu deosebire în pictura portretelor. Un portret nu este pictat pentrucă trăsăturile omului viu nu ne-ar mulţumi, ci pentru a ne putea aminti, cu ajutorul lui, omul viu, atunci când acesta nu se va găsi în faţa noastră şi, totodată, pentruca persoanele care n'au avut ocazia să cunoască pe acest om să-şi poată face o ideie în privinţa lui. Arta nu urmăreşte decât să ne reamintească prin reproducerile ei cele ce prezintă interes pentru noi în viaţă, tinzând, într'o oarecare măsură, să ne familiarizeze, pe de altă parte, cu aspectele interesante ale vieţii, pe care n'am avut prilejul să le trăim sau să le observăm în realitate.

17) Reproducerea vieţii constitue semnul caracteristic general al artei, esenţa ei; operele de artă mai au, adesea, şi o altă menire, anume aceea de a explica viaţa; după cum, tot adesea au şi menirea de a aprecia fenomenele vieţii [72].

ARTA ŞI REALITATEA DIN PUNCT DE VEDERE ESTETIC

N. CERNAŞEVSCHI
St. Petersburg 1855 [73]

Sistemele din care s'au desvoltat ideile estetice până în ultimul timp predominante au cedat locul, în prezent altor concepţii asupra lumii şi vieţii umane, mai puţin ademenitoare, poate, pentru fantazie, dar mai corespunzătoare deducţiilor [74] la care ajunge o cercetare riguroasă, lipsită de idei preconcepute a faptelor, aşa cum se află ele în actualul stadiu de desvoltare al ştiinţelor naturale, istorice şi morale. Autorul cărţii pe care o examinăm este de părere că în virtutea strânsei dependenţe în care se află estetica faţă de concepţiile noastre generale asupra naturii şi omului, odată cu modificarea acestor concepţii trebue să sufere modificări şi teoria artei. Nu ne asumăm sarcina de a decide cât de justă este propria lui teorie, pe care o propune în schimbul celei anterioare, deoarece timpul va avea grija să soluţioneze această problemă; însuşi domnul Cernâşevschi recunoaşte că „expunerea lui poate să prezinte lipsă de plenitudine, insuficienţe sau unilateralitate"; suntem însă datori să recunoaştem că, într'adevăr, convingerile estetice predominante pierzându-şi, datorită investigaţiilor analitice moderne, temeliile metafizice pe care se înălţaseră cu atâta încredere în sine, la sfârşitul secolului trecut şi la începutul veacului actual, trebue sau să-şi caute alte fundamente, sau să cedeze locul altor concepţii, în cazul

când nu vor fi din nou confirmate printr'o riguroasă analiză. Autorul este absolut convins că teoria artei trebue să capete un alt aspect [75], — şi suntem gata să admitem că aşa se va şi întâmpla, dat fiind că ar fi greu să reziste o anumită parte a unui edificiu filosofic general, atunci când acesta este transformat din temelii. In ce sens trebue, dar, să se modifice teoria artei? „Consideraţie pentru viaţa reală, neîncredere în ipotezele apriorice, chiar dacă acestea ar fi plăcute fantaziei, — iată caracterul tendinţelor ce domină astăzi în ştiinţă", susţine autorul, fiind de părere că „şi convingerile noastre estetice trebue să fie aduse la acest numitor". Pentru a-şi atinge acest scop, el analizează, la început, concepţiile anterioare asupra esenţei frumosului, sublimului [(ori, cum îl numeşte el, măreţului)], tragicului, concepţiile asupra raportului dintre fantazie şi realitate, asupra superiorităţii artei faţă de realitate, asupra conţinutului şi menirii esenţiale a artei, sau asupra trebuinţelor care dau naştere aspiraţiilor omului de a crea opere de artă. Constatând că aceste concepţii nu rezistă criticii, el caută să deducă din analiza faptelor noi concepţii, mai în concordanţă după părerea lui, cu caracterul general al ideilor pe care le susţine în vremurile noastre ştiinţa. Am spus dela început că nu ne asumăm misiunea de a decide cât de juste sau injuste sunt părerile autorului, mărginindu-ne doar să le expunem, şi evidenţiind neajunsurile, pe care le-am remarcat îndeosebi. Pentru noi, ruşii, literatura şi poezia prezintă o importanţă — fapt incontestabil — pe care nicăieri altundeva nu o au, aşa încât problemele pe care le atinge autorul merită, după părerea noastră, atenţia cititorilor.

Dar merită, oare, într'adevăr? Ne permitem să ne îndoim în această privinţă, deoarece însuşi autorul, pe cât se vede, nu pare a fi absolut convins. El consideră necesar să-şi justifice astfel alegerea unui atare subiect:

„Trăim în veacul monografiilor, spune dânsul în introducere, astfel încât lucrării de faţă i s'ar putea aduce învinuirea că este inactuală. De ce însă, autorul şi-a ales ca subiect de studiu, o problemă atât de generală, atât de vastă, pe cât este aceea a raportului dintre artă şi realitate din punct de vedere estetic? De ce nu şi-a ales el cutare problemă specială, după cum se procedează, îndeobşte, azi? „Autorul consideră — urmează el justificându-se, — inutilă o discuţie asupra problemelor fundamentale ale ştiinţei, atunci când nu există nimic nou şi esenţial de spus. Atunci, însă, când s'au elaborat suficiente date în vederea unei

concepţii noi asupra problemelor de bază ale ştiinţei noastre speciale, atari idei fundamentale pot şi trebue să fie exprimate, **dacă, în genere, ar mai avea vreun rost să vorbim despre estetică"**.

Noi însă avem impresia că autorul n'a priceput destul de clar cum stau lucrurile, sau că vrea să rămână foarte rezervat. Credem că nu zadarnic l-a imitat el pe scriitorul, care a compus pentru operele lui o introducere în genul următor:

„Operele mele sunt boarfe învechite, deoarece azi nu se mai discută despre lucrurile a căror esenţă am căutat s'o surprind; dat fiind, însă, că multă lume nu poate găsi preocupări intelectuale mai vii, socotesc că publicarea pe care am întreprins-o nu va fi inutilă".

Dacă s'ar fi decis să ia ca pildă această exemplară sinceritate, domnul Cernâşevschi s'ar fi putut exprima astfel în introducerea sa: „Recunosc că faptul de a stărui pe larg asupra problemelor estetice nu prezintă o necesitate deosebită pentru vremurile noastre, din moment ce aceste probleme ocupă în ştiinţă un loc secundar; dat fiind însă, că mulţi alţii desvoltă teme cu un conţinut intrinsec mult mai infim, mă consider deplin îndreptăţit să alcătuesc o lucrare pe tema esteticii, care prezintă, incontestabil, un oarecare interes pentru gândirea umană". Ar mai fi putut, deasemenea, să spună: „Există desigur ştiinţe mai interesante decât estetica; n'am reuşit însă să pătrund în domeniul lor, pe care nici alţii nu-l cercetează; „însă în lipsa a ceva mai bun, omul se mulţumeşte şi cu ceva mai puţin bun". („Arta şi realitatea din punct de vedere estetic"). Mulţumiţi-vă şi dumneavoastră, onorabili cititori cu „Arta şi realitatea din punct de vedere estetic". O asemenea introducere, ar fi fost şi sinceră, şi admirabilă.

Intr'adevăr, estetica poate să prezinte un oarecare interes pentru gândirea umană, întrucât rezolvarea problemelor ei depinde de rezolvarea altor chestiuni mai interesante, şi sperăm că asupra acestui lucru, vor fi de acord toţi cei care cunosc lucrările merituoase din domeniul numitei ştiinţe. Domnul Cernâşevschi, însă, trece prea fugitiv peste punctele de contact pe care estetica le are cu sistemul general al concepţiilor privitoare la natură şi viaţă. Expunând teoria predominantă a artei, aproape că nici nu aminteşte de principiile generale, pe care este ea edificată, analizând, frunză cu frunză, numai acea ramură a „pomului cugetării" (urmând exemplul unor gânditori pământeni, folosim această expresie extrasă din „Cuvânt despre mănunchiul lui Igor"),

ce-l preocupă în mod special, fără a ne da lămuriri în privința pomului ce a dat naştere numitei ramuri, deşi se ştie că asemenea reticențe nu servesc limpezimea unei expuneri. Tot astfel împărtăşindu-ne propriile sale concepții estetice, el nu le confirmă decât prin fapte desprinse din domeniul esteticii, fără a expune totodată principiile generale care, aplicate în domeniul esteticii, dau naştere teoriei lui asupra artei, deşi, precum însuşi susține „nu face decât să aducă problemele estetice la numitorul concepțiilor ştiințifice contemporane asupra vieții şi asupra lumii". După părerea noastră atare lucru constitue un neajuns important, datorită căruia sensul lăuntric al teoriei adoptate poate să li se pară multora obscur, iar ideile pe care le desvoltă autorul, la rândul lor, pot să pară că i-ar aparține exclusiv acestuia, ceea ce socotim noi, n'ar avea nicio justificare: însuşi autorul afirmă că dacă teoria anterioară a artei, pe care o respinge, mai dăinue până în prezent în manualele de estetică, în schimb, „punctul de vedere pe care-l adoptăm se manifestă mereu în literatură şi în viață". El singur spune: „Concepția asupra artei, pe care o acceptăm, îşi are obârşia în concepțiile adoptate de esteticienii germani moderni, (şi combătute de autor), ea rezultând din aceste concepții în virtutea unui proces dialectic, a cărui orientare este determinată de ideile generale ale ştiinței moderne. Ea se află aşa dar, în legătură directă cu două sisteme de idei, — pe de o parte, cu cel ce domina la începutul acestui veac, pe de altă parte, cu cel promovat în ultimele **(două, adăugăm din partea noastră)** decenii". Ne întrebăm deci, după citatul de mai sus, pentru ce n'au fost expuse, în limita necesității, aceste două sisteme de concepții generale asupra lumii? Este o greşeală de neînțeles pentru toată lumea, în afară doar de autor, şi, în orice caz, o greşeală extrem de vizibilă.

Asumându-şi rolul de a face un simplu expozeu al teoriei propuse, recenzentul va trebui să îndeplinească el ceea ce ar fi trebuit să facă — şi n'a făcut — autorul, întru explicarea ideilor sale.

In ultimul timp deseori se stabileşte o deosebire între dorințele, năzuințele şi necesitățile, „reale, serioase şi autentice" ale omului şi cele „aparente, fantastice, inutile, lipsite de însemnătate reală chiar pentru însuşi omul care le exprimă, sau îşi închipue că le are". Ca pildă a unui om cu foarte desvoltate năzuințe aparente, fantastice, şi de fapt absolut străine pentru el însuşi, poate fi indicat excelentul personaj Gruşnițchi din „Un

erou al timpurilor noastre". Acest foarte amuzant Grușnițchi năzuește din adânc să simtă ceea ce nu simte deloc, să dobândească rezultate care-i sunt, în fond, cu totul inutile. Vrea să fie rănit, vrea să fie un simplu soldat, vrea să fie nenorocit în dragoste, să fie cuprins de disperare, etc., nu concepe o existență lipsită de atari situații atât de seducătoare pentru el. Dar cât de crunt l-ar fi lovit soarta, dacă ar fi purces să-i îndeplinească dorințele! Grușnițchi ar renunța pentru totdeauna la dragoste, dacă i-ar trece prin gând că o fată oarecare ar putea să nu se îndrăgostească de el. Suferă în taină că încă n'a ajuns ofițer, iar după ce dobândește dorita avansare, de bucurie, își asvârle vechea uniformă cu care doar în aparență se mândrea mai înainte, dar pe care, de fapt, o disprețuia. Fiecare om are câte o părticică din Grușnițchi. In genere cel care trăește în împrejurări false are o mulțime de false dorințe. Mai înainte nu i se acorda nici o importanță acestui fapt, și, observându-se că omul obișnuia să-și creeze singur iluzii, orice capriciu al imaginației sale bolnăvicioase sau sterpe era de îndată proclamat drept necesitate fundamentală și imprescriptibilă a firii umane, necesitate căreia i se datora o neîntârziată satisfacere. Și câte inexorabile trebuințe nu-i erau atribuite omului! Toate dorințele și năzuințele lui au fost declarate nemărginite, nesățioase. In atare privință acum se procedează cu mai multă prudență, examinându-se în prealabil în ce împrejurări se desvoltă anumite dorințe, și în ce împrejurări se potolesc ele. De aci a rezultat o constatare foarte modestă și totodată foarte consolantă: în fond trebuințele firii umane sunt foarte cumpătate; ele ajung la o desvoltare fantastică, colosală, numai datorită unor extreme, numai datorită unei excitări bolnăvicioase a omului, provocate de împrejurări defavorabile, anume atunci când nu există o posibilitate satisfăcătoare câtuși de puțin mulțumitoare. Chiar și pasiunile omului nu „clocotesc în șuvoi vijelios", decât atunci când întâmpină prea multe obstacole; iar când omul se află în condițiuni favorabile, pasiunile lui încetează de a mai da în clocot; păstrându-și forța, ele își pierd totodată caracterul lor desordonat, lăcomia devorantă și pornirea lor destructivă. Omul sănătos nu este deloc capricios. D-l Cernâșevschi a adus — întâmplător și în diferite rânduri, dealungul studiului său — câteva exemple în acest sens. Părerea privitoare la „dorințele omului care ar fi nelimitate", susține el, este greșită în accepția care i se dă deobicei, anume că „nicio realitate nu ar fi în stare să le ofere sa-

tisfacţie"; dimpotrivă omul nu se mulţumeşte numai „cu cele ce pot fi mai bune în realitate", ci şi cu o realitate destul de mediocră. Trebue să facem distincţie între ceea ce se simte de fapt şi ceea ce se exprimă doar. Dorinţele sunt înteţite, prin visare, până la o încordare delirantă, numai atunci când lipseşte cu desăvârşire o hrană sănătoasă, fie ea oricât de simplă. Este un fapt pe care-l dovedeşte întreaga istorie a omenirii şi pe care-l cunoaşte din experienţă oricine a trăit şi s'a analizat. El constitue un caz particular în cadrul legii generale a vieţii umane, ce afirmă că pasiunile unui om ajung la o desvoltare necumpătată numai datorită situaţiei lui anormale şi numai atunci când o necesitate naturală, şi, în fond destul de liniştită, pe seama căreia se desvoltă o pasiune sau alta, nu şi-a găsit timp îndelungat o satisfacţie corespunzătoare, o satisfacţie calmă şi nicidecum titanică. Este incontestabil că organismul omului nu cere şi nici nu poate fi în stare să suporte satisfacţii prea vijelioase şi prea încordate; incontestabil este, deopotrivă, şi faptul că năzuinţele unui om sănătos sunt proporţionale cu forţele organismului. Trebue doar să remarcăm că prin „sănătatea" omului se înţelege, în acest caz, şi sănătatea morală. Delirul, fierbinţeala, se ivesc datorită unei răceli; pasiunea, delirul moral, reprezintă de fapt, o boală similară, ce loveşte deasemenea în omul expus influenţei destructive a unor împrejurări defavorabile. Nu trebue să căutăm prea mult exemple: pasiunea, în special „dragostea", descrisă în sute de romane sforăitoare, îşi pierde impetuozitatea ei romantică, de îndată ce au fost înlăturate obstacolele şi perechea îndrăgostită s'a unit prin căsătorie; însemnează, însă, că soţul şi soţia se iubesc mai puţin decât s'au iubit în faza furtunoasă a sentimentelor, când în calea unirii lor existau o seamă de obstacole? Nicidecum; oricine ştie că dacă soţul şi soţia trăesc în armonie şi fericire, afecţiunea lor mutuală sporeşte an cu an, ajungând, în sfârşit, la un atare nivel, încât literalmente „nu pot trăi unul fără altul" [fiecare dintre ei îşi găseşte întreaga fericire numai în fericirea celuilalt], şi dacă se întâmplă ca unul din soţi să moară, pentru celălalt viaţa îşi pierde pe veci orice farmec, în adevăratul înţeles al cuvântului, nu numai în vorbe. Şi totuşi, această dragoste extrem de puternică n'are de fapt nimic impetuos. De ce? Numai pentrucă nu întâmpină obstacole. Iluziile fantastic de necumpătate nu ne captivează decât atunci, când suntem în realitate prea săraci. Intins pe nişte scânduri goale, omul poate să viseze o saltea din puf de eider (continuă d-l Cer-

nâşevschi) în timp ce omul sănătos care dispune de un aşternut, deşi neluxos, dar destul de moale şi comod, n'are niciun motiv, nu se simte atras să viseze saltele din puf de eider. Dacă unui om i se întâmplă să trăiască în tundrele siberiene, visările lui îl duc prin livezi feerice, cu copaci nemaivăzuţi pe pământ, cu ramuri de coral, cu frunze de smaragd şi fructe de rubin; mutându-se, însă, fie şi în gubernia Cursc sau Chiev, şi căpătând deplina posibilitate de a se plimba până la saţiu într'o livadă nu prea bogată, dar îndestulată cu meri, vişini şi peri, visătorul va uita desigur nu numai de grădinile din „O mie şi una de nopţi", dar şi de păduricile de lămâi din Spania. Imaginaţia îşi clădeşte castelele sale numai atunci, când în realitate cel care trăeşte în visare duce lipsa nu numai a unei case încăpătoare, dar chiar a unei cocioabe făcute să-l adăpostească. Imaginaţia nu-şi ia avânt decât atunci, când simţurile nu sunt ocupate; absenţa unor condiţiuni satisfăcătoare în realitate constitue cauza unei vieţi trăite în domeniul fantaziei. De îndată însă ce realitatea devine suportabilă, toate creaţiile imaginaţiei ni se par plictisitoare şi palide. Acest fapt incontestabil, anume că iluziile cele mai luxuriante şi strălucitoare sunt uitate şi abandonate, ca nesatisfăcătoare, de îndată ce ne aflăm în mijlocul fenomenelor vieţii reale, constitue o neîndoelnică dovadă că iluziile imaginaţiei sunt, ca frumuseţe şi farmec, mult inferioare posibilităţilor de care dispune realitatea. In această ideie rezidă una dintre cele mai fundamentale deosebiri existente între concepţia învechită asupra lumii, sub a cărei influenţă luau naştere sistemele transcendentale ale ştiinţei, şi concepţia actuală a ştiinţei asupra naturii şi vieţii. Ştiinţa recunoaşte în prezent marea superioritate a realităţii faţă de iluzii, ea dându-şi seama cât de palidă şi insuficientă este o viaţă cufundată în zămislirile fantaziei; mai înainte afirmaţia că iluziile imaginaţiei sunt într'adevăr superioare şi mai atrăgătoare decât fenomenele vieţii reale, era acceptată fără o cercetare serioasă. In domeniul literar atare preferinţă anterioară pentru viaţa visurilor s'a manifestat prin romantism, [a cărui urâţenie şi sărăcie lăuntrică au putut fi, încă de multă vreme, constatate de toată lumea].

Dar, precum spuneam, mai înainte nu se lua în consideraţie deosebirea dintre visările fantastice şi năzuinţele veritabile ale firii umane, deosebirea dintre trebuinţele a căror satisfacere este cerută într'adevăr de mintea şi inima omului, şi castelele închipuirii, în care, dacă acestea ar fi dobândit o existenţă reală, omul

n'ar fi vrut să trăiască, întrucât n'ar fi găsit înlăuntrul lor decât pustietate, frig şi foame. Visările fantaziei deşarte sunt, pe cât se vede, pline de strălucire; dorinţele unei minţi şi ale unei inimi sănătoase sunt foarte moderate; din acest motiv, până când acţiunea analitică n'a dovedit cât de palide şi lamentabile sunt creaţiile fantaziei ce-şi ia sborul într'un spaţiu pustiu, cugetătorii erau induşi în eroare de culorile aparent sclipitoare ale unor atari zămisliri pe care le considerau superioare obiectelor şi fenomenelor veritabile, întâlnite în viaţă. Sunt, însă, într'adevăr forţele fantaziei noastre chiar atât de slabe, încât să nu-i îngădue a se ridica deasupra obiectelor şi fenomenelor, pe care le cunoaştem din experienţă? Este foarte uşor să ne convingem în această privinţă. Să încerce fiecare din noi să-şi închipue, de pildă, un chip de femeie frumoasă, ale cărui trăsături să fie mai desăvârşite decât trăsăturile oricăror chipuri minunate pe care le-am întâlnit în realitate; examinând cu atenţie imaginile, pe care fiecare şi le va fi zugrăvit în închipuire vom observa că aceste imagini nu sunt câtuşi de puţin mai frumoase decât chipurile pe care am avut ocazia să le vedem cu ochii noştri; oricine îşi poate propune: „vreau să-mi închipui o figură umană mai frumoasă decât feţele vii pe care le-am văzut până acum"; nu va putea fi însă, în stare să-şi reprezinte cu ajutorul imaginaţiei nimic mai frumos decât chipurile pe care le cunoaşte. Vrând să se ridice deasupra realităţii, imaginaţia nu va trasa decât nişte schiţe extrem de neclare şi vagi, în care nu s'ar putea întrezări nimic definit şi într'adevăr atrăgător. Acelaşi fenomen se întâmplă şi în toate celelalte cazuri. Nu pot să-mi închipui clar şi precis, de pildă, o mâncare mai gustoasă, decât bucatele pe care am avut prilejul să le mănânc în realitate; o lumină mai vie, decât aceea pe care am văzut-o în realitate (astfel, noi, locuitorii Nordului, după părerea generală a călătorilor, nu suntem în stare să ne facem nici cea mai mică ideie despre lumina orbitoare ce învălue atmosfera ţărilor tropicale), nu putem să ne închipuim nimic mai desăvârşit, decât frumuseţea pe care am văzut-o, nimic superior plăcerilor pe care le-am simţit în viaţa reală. Intâlnim şi această ideie în cartea domnului Cernâşevschi, însă expusă, deasemeni, doar ocazional şi în treacăt, fără o desvoltare corespunzătoare: forţele fantaziei creatoare, susţine el, sunt foarte limitate; fantazia nu este în stare decât să plăsmuiască obiecte alcătuite din părţi eterogene (de pildă, să-şi închipuie un cal cu aripi de pasăre) sau să mărească proporţiile

unui obiect, (să-şi închipue, de pildă, un vultur de mărimea unui elefant); nu suntem, însă, în stare să ne închipuim nimic mai intensiv (adică mai frumos, mai luminos, mai viu, mai fermecător etc.) decât cele văzute sau simţite în viaţa reală. Pot să-mi închipui un soare de proporţii mult mai mari decât cel pe care-l cunosc în realitate; nu sunt însă în stare să mi-l închipui mai lucitor decât cum mi s'a înfăţişat până acum. Tot aşa pot să-mi închipui un om de statură mai înaltă sau mai gras etc., decât oamenii pe care-i ştiu; însă chipuri mai frumoase decât cele pe care mi s'a întâmplat să le văd în realitate, nu sunt în stare să-mi închipui. Prin limbaj, însă, putem realiza orice; poate oricine spune: aur de fier, ghiaţă caldă, amărăciune dulce etc., — imaginaţia noastră, ce-i drept, nu-şi poate închipui o ghiaţă caldă, un aur de fier, aşa încât aceste fraze rămân pentru noi absolut deşarte, lipsite de sens pentru fantazie; dacă însă nu vom lua în consideraţie împrejurarea că aceste cuvinte deşarte rămân literă moartă pentru fantazia care se străduește zadarnic să-şi reprezinte obiectele astfel indicate, dacă vom lua aceste cuvinte deşarte drept reprezentări accesibile imaginaţiei, vom putea crede, că „visurile fantaziei sunt mult mai bogate, mai depline, mai superbe, decât realitatea".

Datorită acestei erori s'a putut ajunge la părerea că visurile fantastice (absurde, şi deci obscure pentru însăşi fantazia noastră,) trebue să fie considerate ca adevărate necesităţi ale omului. Toate combinaţiile bombastice de cuvinte, fără niciun sens în fond, născocite de o imaginaţie deşartă, au fost declarate extrem de atrăgătoare, deşi în realitate omul se joacă pur şi simplu cu ele, în lipsa unei alte distracţii, fără a-şi putea reprezenta, rostindu-le, lucruri cu un sens clar. Ba încă se declarase că realitatea este deşartă şi infimă în comparaţie cu atari reverii. Intr'adevăr, cât de jalnic pare un măr veritabil în comparaţie cu roadele de diamant şi de rubin din livezile lui Aladin, cât de jalnic par aurul veritabil şi fierul veritabil în comparaţie cu fierul de aur, acest metal minunat, strălucitor şi neatins de rugină aşa cum este aurul, şi totodată ieftin şi dur, precum este fierul! Cât de jalnică pare frumuseţea oamenilor vii, a rudelor şi cunoscuţilor noştri, în comparaţie cu frumuseţea minunatelor fiinţe din lumea eterică, a acestor inexprimabil şi inimaginabil de minunate silfide, huri-i, peri-i, şi a tuturor semenelor lor! Cum să nu afirmăm, deci, că realitatea este infimă faţă de obiectele pe care le creează fantazia? In atare privinţă se omite, însă,

un lucru: nu suntem cu niciun chip în stare să ne închipuim altminteri aceste huri-i, peri-i, silfide, decât împrumutându-le obişnuitele trăsături pe care le au oamenii reali, aşa că oricât am insista pe lângă imaginaţia noastră: „arată-mi o făptură mai frumoasă decât omul !" — ea ne va înfăţişa tot o făptură umană şi numai umană, pretinzând în acelaşi timp că atare imagine reprezintă nu un om, ci o fiinţă mult mai frumoasă; iar în cazul când se încumetă să creeze apariţii de sine stătătoare, care să nu-şi afle o corespondenţă în realitate, devine neputincioasă, oferindu-ne fantome atât de nebuloase, de palide şi de imprecise, încât nu putem deosebi nimic. Ştiinţa şi-a dat seama, în ultimul timp, de acest lucru, recunoscând ca pe un fapt fundamental atât pentru domeniul propriu cât şi pentru toate celelalte domenii ale activităţii umane, că omul nu este în stare să-şi închipuie nimic superior, nimic mai bun, decât ceea ce cunoaşte din realitate; iar lucrurile pe care nu le cunoşti, şi despre care nu-ţi poţi face o cât de slabă ideie, nici nu pot fi dorite.

Până ce acest fapt important n'a fost recunoscut, visările fantaziei au fost crezute literalmente, „pe cuvânt", fără să se cerceteze dacă au vreun sens, dacă oferă întrucâtva vreo imagine conturată, ori rămân doar nişte plăsmuiri deşarte. Stilul bombastic al frazelor care le exprimau era considerat ca o chezăşie a superiorităţii lor faţă de realitate, şi toate necesităţile şi aspiraţiile omeneşti erau explicate prin năzuinţa de a crea fantome nebuloase, lipsite de orice semnificaţie esenţială. A fost epoca idealismului în cel mai vast sens atribuit acestui cuvânt.

Printre himerele introduse astfel în ştiinţă se afla şi himera unei perfecţiuni fantastice: „omul nu se mulţumeşte decât cu absolutul, el pretinde o desăvârşită perfecţiune". In această ordine de idei întâlnim deasemeni în lucrarea domnului Cernâşevschi, risipite, câteva observaţii scurte şi fugitive. Părerea că omul simte numaidecât necesitatea „perfecţiunii", susţine el, este o părere fantastică, dacă prin „perfecţiune" trebue să înţelegem (precum se şi întâmplă) un obiect astfel alcătuit încât să întrunească toate calităţile posibile şi să fie scutit de orice neajunsuri, pe care i le-ar putea reproşa fantazia deşartă a omului cu inima rece sau saturată. Dimpotrivă, continuă autorul altundeva, viaţa practică a omului ne convinge că el nu caută decât o perfecţiune aproximativă, care, strict vorbind, nici nu trebue să fie denumită perfecţiune. Omul nu caută decât ceva „bun", iar nu

„perfect". Perfecţiunea este pretinsă numai de matematica pură; chiar şi matematica aplicată se mulţumeşte cu calcule aproximative. Numai o fantazie abstractă, bolnăvicioasă, deşartă, poate pretinde existenţa perfecţiunii în vreo sferă oarecare a vieţii. Dorim să respirăm aer curat; ne dăm, oare, seama că un aer absolut curat nu se găseşte nicăieri şi niciodată? Pentrucă totdeauna în compoziţia lui se va amesteca fie acidul carbonic, fie alte gaze vătămătoare, însă în proporţii atât de mici, încât nu pot avea vreo înrâurire asupra organismului nostru, nedăunându-ne câtuşi de puţin. Dorim să bem apă curată: în apa fluviilor, a pâraelor, a izvoarelor se găsesc, însă, totdeauna amestecuri minerale; în proporţii mici (precum se şi întâmplă totdeauna cu o apă bună) aceste amestecuri nu ne micşorează câtuşi de puţin plăcerea pe care o simţim potolindu-ne setea. Pe de altă parte, apa absolut pură (distilată) nici nu este plăcută la gust. Par prea materiale aceste exemple? Să aducem altele. I-a trecut oare cuiva prin gând să spună că omul care nu cunoaşte **totul** pe lume este un incult, un ignorant? Nu, nici nu-l căutăm pe omul care ar putea şti **totul**; unui savant nu-i pretindem decât să ştie tot ceea ce este **esenţial,** şi în afară de aceasta, să cunoască **multe** amănunte (deşi nu toate amănuntele.) Suntem oare nemulţumiţi, să spunem, de un manual de istorie, în care nu se află explicate absolut toate chestiunile, în care nu sunt redate absolut toate detaliile, în care nu toate punctele de vedere — până la ultimul — şi toate sentinţele autorului sunt absolut juste? Dimpotrivă, suntem mulţumiţi, ba încă extrem de mulţumiţi de o carte în care sunt rezolvate chestiunile **principale,** sunt redate cele mai necesare amănunte, **principalele** puncte de vedere ale autorului sunt juste şi se găsesc **foarte puţine** interpretări inexacte sau nereuşite. Intr'un cuvânt, necesităţile firii umane sunt satisfăcute de un lucru „destul de bun", perfecţiunea cu caracter fantastic fiind urmărită doar de o fantazie deşartă. Simţurile, mintea şi inima noastră n'au habar de o asemenea perfecţiune şi până şi fantazia nu îndrugă, vorbind despre ea, decât fraze goale, fiind lipsită în această privinţă de orice ideie viabilă, definită.

Aşa dar, ştiinţa a recunoscut în ultimul timp necesitatea de a face o distincţie riguroasă între adevăratele necesităţi ale firii umane, ce tind şi au dreptul să-şi găsească o satisfacţie în viaţa reală, şi necesităţile aparente, închipuite, care rămân şi trebue să rămână iluzii deşarte. Putem întâlni, în scrierea domnului Cernâşevschi, repetate aluzii fugitive la atare necesitate, iar în-

tr'un pasaj autorul acordă chiar o oarecare amploare expunerii numitei idei. „Un om desvoltat în mod artificial (anume corupt prin situaţia nenaturală în care se află faţă de restul semenilor săi) are o mulţime de cerinţe artificiale, care s'au diformat până la falsitate şi fantastic, şi care nu pot fi pe deplin satisfăcute, întrucât nu reprezintă, în fond, cerinţe ale naturii, ci reveriile unei imaginaţii depravate; dealtminteri nici n'ai putea să împlineşti atari deziderate, fără să te expui ironiilor şi dispreţului, din moment ce însuşi cel care le-a formulat simte din instinct, că ele nu merită să fie satisfăcute".

Dacă, însă, prezintă o asemenea importanţă faptul de a face distincţie între năzuinţele aparente, închipuite, sortite doar să rămână vagi reverii ale unei fantazii deşarte sau bolnăvicios excitate, şi necesităţile reale şi legitime ale firii umane, menite a dobândi neapărat satisfacţie, — care este dar criteriul, în virtutea căruia am putea înfăptui cu certitudine atare distincţie? Cine va fi arbitru într'un caz atât de important? Sentinţa o dă însuşi omul prin propria lui viaţă; „practica", această nestrămutată piatră de încercare a oricărei teorii, trebue să fie, ca şi în alte rânduri, îndrumătoarea noastră. Constatăm că unele dorinţe ale noastre care năzuesc cu însufleţire să fie satisfăcute, şi care, pentru a se realiza în viaţa reală, pun la încercare toate forţele omului, constitue adevăratele necesităţi ale firii noastre. Dimpotrivă, alte dorinţe, care temându-se de un eventual contact cu viaţa reală, caută cu timiditate să se refugieze în sfera abstractă a visurilor, — reprezintă nişte dorinţe aparente, false, care nu tind să fie îndeplinite, şi care nu există decât cu condiţia de a nu fi satisfăcute, întrucât ieşind la „lumina zilei", ele şi-ar da la iveală deşertăciunea şi incapacitatea lor de a corespunde adevăratelor necesităţi ale firii umane şi condiţiilor de realizare a numitelor necesităţi în viaţă. „Fapta reprezintă adevărul unei idei". Din faptele omului, de pildă, se poate şti cât de adevărate sunt cele gândite şi spuse despre propria sa persoană, anume dacă este realmente curajos, nobil şi sincer. Viaţa omului hotărăşte asupra firii lui, şi tot ea decide în putinţa năzuinţelor şi dorinţelor pe care el şi le atribue. Pretindeţi că vi s'a făcut foame? Să vedem, veţi face sau nu mofturi, la masă? Dacă veţi renunţa la unele bucate simple, aşteptând până se va servi curca împănată cu trufe, înseamnează că foamea nu vă stă în stomac, ci doar pe limbă. Pretindeţi că vă place ştiinţa; lucrul va putea fi constatat în funcţie de activitatea pe care o veţi depune în acest domeniu.

Credeţi că vă place arta? Chestiunea va fi decisă, controlându-se cât de des îl citiţi pe Puşchin, sau dacă operele lui se află pe masa dumneavoastră doar de ochii lumii; cât de des vă petreceţi timpul în faţa colecţiei dumneavoastră de picturi, o admiraţi şi singur, sau numai împreună cu mosafirii, ori aţi alcătuit-o doar pentru a creşte în ochii altora şi ai dumneavoastră proprii, pe seama dragostei pe care o afişaţi pentru artă. Practica, — iată cine demască minciunile şi amăgirile infiltrate nu numai în existenţa concretă, ci şi în sfera sentimentelor şi ideilor. Iată de ce este ea acceptată azi în ştiinţă ca un criteriu esenţial folosit în privinţa tuturor chestiunilor în litigiu. „Cele discutabile în teorie, sunt rezolvate definitiv în practica vieţii reale".

Aceste noţiuni ar rămâne însă prea vagi pentru multă lume, dacă n'am arăta ce sens au în ştiinţa modernă cuvintele „realitate" şi „practică". Realitatea nu înglobează numai natura moartă, ci şi viaţa umană, nu numai prezentul, ci şi trecutul, în măsura în care el s'a manifestat prin acţiuni, precum şi viitorul, în măsura în care acesta este pregătit de prezent. Faptele lui Petru cel Mare aparţin realităţii; odele lui Lomonosov îi aparţin deopotrivă cu imaginile alcătuite din mozaicuri. Nu-i aparţin, însă, proiectele gratuite ale persoanelor care afirmă: „vreau să fiu pictor", — şi nu studiază pictura, „vreau să fiu poet", — şi nu studiază omul şi natura. Nu ideia este opusă realităţii, deoarece ideia ia naştere din realitate şi năzueşte spre realizare, constituind astfel o parte integrantă a realităţii, ci visarea deşartă, ce ia naştere din trândăvie, rămânând ca un amuzament al omului căruia îi place să stea cu braţele încrucişate şi cu ochii pe jumătate închişi. Tot astfel şi „viaţa practică" nu îmbrăţişează numai activitatea materială a omului, ci şi activitatea lui intelectuală şi morală.

Pare să fie mai clară, acum, deosebirea dintre sistemele anterioare, transcendentale, care, acordând crezare visurilor fantastice, susţineau că omul caută pretutindeni absolutul şi, negăsindu-l respinge viaţa reală, considerând-o nesatisfăcătoare, adică dintre sistemele care apreciau realitatea în baza unor aspiraţii nebuloase ale fantaziei, şi noile concepţii care constatând debilitatea fanteziei desbinate de realitate, îşi iau drept călăuză în efortul de a aprecia valoarea esenţială a diferitelor năzuinţe umane, faptele prezentate de viaţa reală şi de activitatea omului.

Domnul Cernâşevschi acceptă pe deplin temeinicia actualei orientări a ştiinţei şi constatând, pe de o parte, inconsistenţa

sistemelor metafizice anterioare, iar pe de altă parte, legătura indisolubilă dintre ele şi teoria dominantă a esteticii, ajunge la concluzia că numita teorie trebue să fie înlocuită printr'o alta, mai în concordanţă cu noile concepţii ştiinţifice asupra naturii şi vieţii umane. Inainte însă de a trece la expunerea ideilor sale, care nu reprezintă decât o aplicare a recentelor concepţii generale în domeniul esteticii, trebue să explicăm relaţiunile ce, în genere, fac punte, în ştiinţă, între concepţiile noi şi cele vechi. Putem observa adeseori cum continuatorii unei opere savante se ridică împotriva predecesorilor lor, ale căror lucrări le-au servit ca punct de plecare pentru construirea propriei lor opere. Aristotel, de pildă, a avut o atitudine de adversitate faţă de Platon, iar Socrat, continuator al sofiştilor, se dovedi necruţător pentru aceştia. Şi în vremurile mai recente, se vor găsi destule exemple asemănătoare. Se întâmplă însă, uneori, şi cazuri îmbucurătoare, când fondatorii unui nou sistem înţeleg în mod clar legătura dintre părerile lor şi ideile promovate de predecesorii lor, afirmând cu modestie că sunt discipolii acestora; scoţând la iveală insuficienţa concepţiilor predecesorilor [lor], ei desvălue cu toate acestea în mod clar, cât de mult au contribuit numitele concepţiuni la desvoltarea ideilor proprii. Astfel s'a comportat, de pildă, Spinoza faţă de Descartes. Spre cinstea — şi mai elocventă — a fondatorilor ştiinţei moderne, trebue să spunem că aceştia îi consideră cu respect şi aproape cu dragoste filială pe predecesori, recunoscând pe deplin măreţia geniului lor şi caracterul nobil al doctrinei lor, în care descoperă germenii propriilor concepţii. Domnul Cernâşevschi, înţelegând acest lucru, urmează pilda dată de oamenii ale căror idei le aplică în domeniul estetic. El n'are faţă de sistemul estetic, a cărui insuficienţă tinde s'o dovedească, o atitudine duşmănoasă; admite că în acest sistem se află germenii teoriei pe care încearcă el s'o edifice, că nu face decât să desvolte momente de esenţială importanţă din teoria anterioară, detaşate de alte concepţii cărora, prin contrast, aceeaşi teorie le atribuise mai multă importanţă, dar pe care el le consideră incapabile de a rezista criticii. Autorul caută mereu să evidenţieze strânsa înrudire dintre sistemul său şi cel de mai înainte, deşi nu tăinueşte că există între ele şi o deosebire esenţială. Această ideie este exprimată în mod tranşant în câteva pasaje, dintre care vom cita numai unul: „Aşa dar, concepţia sublimului pe care o adoptăm (susţine el) se află în acelaşi raport faţă de definiţia lui obişnuită, pe care o respingem, ca şi concepţia noa-

stră asupra esenţei frumosului faţă de punctul de vedere precedent, — în ambele cazuri, fiind ridicate la rangul de principiu general şi esenţial cele socotite mai înainte ca un indiciu particular şi secundar, adică cele ce erau eclipsate pentru atenţia noastră de alte noţiuni, pe care noi le respingem ca accesorii".

Expunând teoria estetică a domnului Cernâşevschi, recenzentul nu va exprima o părere definitivă asupra temeiniciei sau netemeiniciei concepţiilor autorului din punct de vedere pur estetic. Recenzentul s'a îndeletnicit cu estetica privită doar ca o parte a filosofiei, aşa încât lasă ideile cu caracter special propuse de domnul Cernâşevschi la aprecierea oamenilor capabili de a le judeca din punctul de vedere propriu esteticei, pe care nu şi-l poate atribui recenzentul. El este însă de părere că însemnătatea esenţială a numitei teorii estetice provine tocmai din aplicarea unor concepţii de ordin general într'un domeniu special al ştiinţei; drept care consideră că va aborda deadreptul miezul problemei, examinând cât de just a făcut autorul atare aplicare. Şi pentru cititori, după părerea recenzentului, această critică va prezenta mai mult interes, fiind privită dintr'un punct de vedere general, deoarece estetica însăşi nu prezintă interes pentru nespecialişti, decât prin raportare la un sistem general de concepţii asupra naturii şi vieţii. Este posibil ca articolul în întregime să li se pară prea abstract unora dintre cititori cărora, însă, recenzentul le adresează rugămintea de a nu judeca numai după aparenţe. Abstracţiunile pot fi de diferite feluri: uneori sunt deşarte şi infructuoase, alteori, dimpotrivă, va fi deajuns să cercetăm mai serios ideile expuse într'o formă abstractă, pentruca ele să capete o mulţime de aplicaţii vii; recenzentul este absolut sigur că ideile expuse în paginile precedente se încadrează în cea de-a doua categorie, lucru pe care-l susţine fără preget, deoarece numitele idei aparţin ştiinţei, şi nu în mod special recenzentului; acesta şi le-a însuşit numai, şi prin urmare le poate preamări, precum discipolul unei anumite şcoli poate lăuda sistemul acceptat de el, fără a-şi prejudicia în vreun fel amorul său propriu.

Expunând, însă, teoria domnului Cernâşevschi, va trebui să modificăm ordinea pe care a respectat-o autorul; urmând pilda manualelor de estetică ale şcolii pe care o combate, el examinează întâi noţiunea frumosului, apoi noţiunea sublimului şi a tragicului, după care trece la critica raporturilor dintre artă şi realitate; ia apoi în discuţie conţinutul esenţial al artei şi, în sfârşit, vorbeşte despre necesităţile ce dau naştere artei şi despre

scopurile pe care caută să le îndeplinească artistul prin operele lui. In teoria estetică dominantă, atare ordine este foarte firească, pentrucă noţiunea frumosului constitue noţiunea fundamentală a întregii teorii. Cu totul altfel se prezintă lucrurile în teoria domnului Cernâşevschi. Concepţia fundamentală a teoriei sale se referă la raporturile dintre artă şi realitate; prin urmare, cu acest punct ar fi trebuit să înceapă autorul. Urmând o ordine străină sistemului său şi acceptată de alţii, el a comis, după părerea noastră, o greşeală importantă, destrămând armonia logică a expunerii sale: el a fost, deci, nevoit să ia mai întâi în discuţie, individual, câteva dintre numeroasele elemente care constitue, după părerea lui, conţinutul artei, pe urmă raporturile dintre artă şi realitate, şi apoi din nou conţinutul artei în genere, pentru a ajunge abia după aceea la menirea esenţială a artei, ce rezultă din raporturile existente între ea şi realitate, problemele omogen înlănţuite fiind separate unele de altele printr'alte probleme, fără nicio legătură cu rezolvarea primelor. Ne permitem să îndreptăm această greşeală, procedând la expunerea ideilor autorului în ordinea ce corespunde mai bine cerinţelor de armonie ale unui sistem.

Teoria predominantă înfăţişează absolutul ca ţintă a dorinţelor omeneşti şi consideră că dorinţele omului ce nu-şi găsesc satisfacţie în realitate sunt superioare dorinţelor moderate în stare să găsească mulţumire în obiectele şi fenomenele din lumea reală; ea aplică această concepţie generală, prin care explică originea tuturor acţiunilor intelectuale şi morale ale omului, şi în cazul originii artei, al cărei conţinut este considerat a fi „frumosul". Frumosul întâlnit de om în realitate, susţine teoria predominantă, prezintă cusururi importante, care-i anulează frumuseţea, pe când simţul nostru estetic urmăreşte numai perfecţiunea; din acest motiv, pentru a împlini cerinţele simţului estetic, ce nu-şi poate găsi satisfacţie în realitate, fantazia noastră tinde să creeze un nou frumos, scutit de neajunsurile ce diformează frumosul din natură şi viaţă. Aceste aspiraţii ale fantaziei creatoare, realizate în operele de artă, sunt ferite de neajunsurile ce-i sunt fatale[76] frumuseţii din realitate, din care cauză, propriu zis, numai operele de artă sunt într'adevăr frumoase, în timp ce fenomenele din natură şi din viaţa reală nu reprezintă decât o fantomă a frumuseţii. Aşa dar, frumosul pe care-l creează arta este mult superior celor ce (par doar) frumoase în realitate.

Această teză este confirmată printr'o critică aspră a frumosului pe care-l prezintă realitatea, critică ce tinde să descopere o mulțime de neajunsuri, care ar diforma aspectele lui.

Domnul Cernâșevschi, ca (adept al noilor concepții asupra realității, adică al concepțiilor care o consideră pe aceasta) superioară visărilor fantaziei, nu poate să împărtășească părerea că frumosul creat de fantazie ar fi prin frumusețea lui superior fenomenelor realității. El [aplică în acest caz, în mod foarte consecvent după părerea noastră], convingerile sale fundamentale, [așa încât] el va avea de partea lui pe toți cei ce împărtășesc aceste convingeri, și împotriva sa pe toți cei ce susțin opinia anterioară, ce afirmă că fantazia ar fi în stare să se înalțe mai presus de realitate. Recenzentul, [precum au remarcat desigur cititorii, e perfect de acord cu convingerile științifice generale ale domnului Cernâșevschi, așa că el] trebue deasemenea să recunoască și justețea concluziilor speciale ale autorului în sensul că realitatea este superioară prin frumusețea ei creațiunilor fantezïei, cărora le servește drept mijloc de realizare.

Afirmația aceasta, însă, trebue argumentată, și pentru a-și îndeplini această misiune, domnul Cernâșevschi trece la început în revistă reproșurile adresate frumosului din realitatea vie, tinzând să arate că neajunsurile ce-i sunt atribuite de către teoria predominantă nu există totdeauna, și chiar atunci când există, ele n'au câtuși de puțin proporțiile diformante, pe care i le presupune numita teorie. Examinează apoi întrebarea dacă nu cumva și operele de artă prezintă asemenea cusururi, tinzând să arate că toate reproșurile adresate frumosului din realitatea vie, pot fi adresate deopotrivă și operelor de artă, și că operele de artă vădesc aproape toate aceste cusururi în linii mai grosolane și mai puternice decât frumosul pe care-l înfățișează realitatea vie. Dela critica artei în genere, el trece la analiza diferitelor genuri de artă, dovedind deasemenea că nicio artă, nici sculptura, nici pictura, nici muzica, nici poezia, nu [sunt în stare] să ne ofere opere atât de frumoase, încât să nu-și poată afla corespondența — la un același nivel de frumusețe — printre fenomenele din realitate, și că — mai mult chiar — nicio artă nu este în stare să creeze opere, egale ca frumusețe cu fenomenele corespunzătoare din realitate. [Credem că autorul n'a uitat astfel nicio instanță, de care ar depinde rezolvarea chestiunii, astfel că, dacă argumentele lui critice sunt juste, el poate pe bună dreptate spune: „Analiza noastră a dovedit că o operă de artă nu poate

fi superioară realităţii decât în două, trei privinţe de mică importanţă (dar şi în aceste cazuri, vom adăuga noi, superioritatea pare îndoielnică), deci, în mod necesar ea-i este mult inferioară prin însuşirile ei esenţiale" **(prin toate** însuşirile ei esenţiale, vom adăuga noi). N'am putea decide, cât de justă este critica autorului, întrucât, precum am spus, facem parte din aceeaşi şcoală, trebuind dar să lăsăm soluţionarea chestiunii în competenţa persoanelor nepredispuse a cădea de acord cu autorul, deoarece nu împărtăşesc aceleaşi principii, adică principiile de care autorul se serveşte pentru a trage concluzii în genere, destul de logice. A avea simpatii nu înseamnă însă a fi orb, aşa încât trebue să remarcăm] că autorul comite iarăşi o importantă scăpare din vedere, atunci când enumeră şi combate reproşurile aduse frumosului din realitate, urmărind numai expunerea lui Fischer, fără să aibă în vedere şi pe aceea a lui Hegel. Fischer critică, ce-i drept, frumosul din realitatea vie mult mai complet şi mai amănunţit decât Hegel; Hegel însă, cu toată conciziunea lui, înscrie două reproşuri care au fost omise de Fischer şi care sunt totuşi extrem de profunde, — **Ungeistigkeit** şi **Unfreiheit** (lipsa de spiritualitate, lipsa de conştiinţă ori lipsa de sens şi de libertate) a tot ceea ce este frumos în [natură?]. Trebue să adăugăm totuşi că această lacună a expunerii, ce trebue să-i fie imputată autorului, nu aduce [nici cel mai mic] prejudiciu fondului concepţiilor susţinute de el, dat fiind că [şi aceste] reproşuri, omise de autor, pot fi cu uşurinţă înlăturate întrucât priveşte frumosul din realitate şi îndreptate pe de altă parte împotriva frumosului din artă, în acelaşi mod şi aproape în virtutea aceloraşi fapte, la care domnul Cernâşevschi recurge în legătură cu reproşurile aduse pe tema nepremeditării. Tot atât de importantă este şi o altă omisiune: examinând diferitele genuri de artă, autorul a scăpat din vedere mimica, dansurile şi arta scenică, pe care ar fi trebuit să le examineze, chiar dacă ar considera, ca şi ceilalţi esteticieni, că ele se încadrează în arta plastică **(die Bilderkunst)**, întrucât creaţiunile acestor genuri de artă diferă prin caracterul lor în mod absolut de realizările artei statuare, [Şi această greşeală, vom adăuga iar, nu trebue să-i fie, însă, decât imputată autorului, ea neaducând niciun prejudiciu fondului tezelor susţinute de el, deoarece în privinţa dansurilor şi a artei scenice n'ar fi fost nimic altceva de făcut decât să se repete, şi aproape cu aceleaşi cuvinte, cele dovedite mai înainte de domnul Cernâşevschi, în paginile consacrate muzicii].

Iar dacă operele de artă sunt [mult] inferioare realităţii, din ce pricină s'a născut părerea ce susţine marea superioritate a artei faţă de fenomenele naturii şi vieţii? Autorul descoperă această pricină în faptul că omul nu apreciază un obiect numai în virtutea valorii lui intrinsece, ci şi în virtutea rarităţii lui şi a dificultăţii de a fi dobândit. Frumosul din natură şi din viaţă există independent de străduinţele noastre şi poate fi găsit din belşug; există însă foarte puţine opere de artă frumoase şi ele nu pot fi create fără o muncă, uneori extrem de încordată; în afară de aceasta, omul se mândreşte cu ele, pentrucă reprezintă operele unor semeni de-ai lui; precum francezului poezia autohtonă (în fond foarte lamentabilă), i se pare a fi cea mai bună din lume, tot astfel, arta în genere dobândeşte dragostea omului, pentrucă reprezintă rezultatul eforturilor umane, în favoarea ei pledând atitudinea de părtinire a omului faţă de tot ceea ce-i aparţine, tot ceea ce-i este apropiat; pe de altă parte, supunându-se împreună cu artiştii, capriciilor meschine ale omului, de care natura şi viaţa nu ţin seama, umilindu-se astfel, şi suportând orice diformări, arta câştigă asemeni oricărui linguşitor, favoarea multora; în sfârşit, admirăm operele de artă numai atunci când dorim, adică atunci când suntem dispuşi să percepem frumuseţile lor şi să le admirăm, pe când fenomenele frumoase ale naturii şi vieţii ne apar foarte adesea în faţă, tocmai în momentele când atenţia şi simpatiile noastre se află concentrate asupra altor obiecte; continuând, autorul mai înşiră câteva alte motive care au dat naştere unei păreri exagerate asupra valorii artei. Aceste explicaţii [care ni se par destul de juste] nu sunt însă cu desăvârşire complete, — autorul a uitat [iar] o împrejurare foarte importantă: părerea că arta ar fi superioară realităţii este o părere a savanţilor, este părerea unei şcoli filosofice, şi nu a omului în genere, care n'are concepţii sistematice; în marea lor massă oamenii apreciază într'adevăr foarte mult arta, poate chiar mai mult decât s'ar cuveni în virtutea valorii ei intrinsece, şi această atitudine părtinitoare este destul de bine explicată prin indicaţiile autorului; în marea lor massă însă oamenii nu socotesc câtuşi de puţin că arta ar fi superioară realităţii; dimpotrivă, ei nici nu se gândesc să facă vreo comparaţie în privinţa valorii lor respective, iar dacă ar trebui să dea un răspuns clar, ar spune că natura şi viaţa sunt mai frumoase decât arta. Doar esteticienii, însă nu chiar adepţii tuturor curentelor estetice deopotrivă, consideră că arta ar fi superioară rea-

lităţii, aşa încât această părere, născută în baza unor concepţii ale lor speciale şi numai ale lor, trebue să fie explicată tocmai prin existenţa unor afari concepţii. Esteticienii şcolii pseudoclasice dădeau preferinţă artei, şi nu realităţii, tocmai pentrucă sufereau în general de boala veacului şi a cercului lor îngust: artificialitatea tuturor deprinderilor şi noţiunilor; dar nu numai în domeniul artei, ci deopotrivă, în toate sferele vieţii se temeau ei şi se fereau de natură, de aspectele ştiute ale acesteia, îndrăgind doar natura împodobită, „dichisită". Iar adepţii actualei doctrine predominante consideră arta drept un ideal superior naturii şi vieţii reale, pentrucă în pofida unor geniale elanuri spre realism ei n'au izbutit încă îndeobşte să se elibereze din cătuşele idealismului, situând în genere viaţa ideală mai presus de realitate.

Să ne întoarcem la teoria domnului Cernâşevschi. Dacă — susţine autorul — arta nu se poate compara prin frumuseţea operelor ei, cu realitatea, ea nu poate fi, deci, rezultatul nemulţumirii provocate de imperfecţiunea frumuseţii din realitate, şi al dorinţei noastre de a crea ceva mai bun: dacă ar fi fost aşa, omul ar fi renunţat demult la artă, considerând-o ca o tentativă infructuoasă, ce nu-şi atinge nici pe departe scopul. In consecinţă, trebuinţa ce dă naştere artei nu poate fi cea indicată de teoria predominantă. Până aci, toţi cei care împărtăşesc ideile fundamentale asupra vieţii omului şi a naturii expuse de către domnul Cernâşevschi, vor fi de acord probabil, [ca şi noi], că deducţiile lui par a fi consecvente [şi convingătoare]. Cum însă nu vrem să decidem, dacă explicaţia adoptată de el în privinţa trebuinţei care dă naştere artei este absolut justă, prezentăm această deducţie cu propriile sale cuvinte, dând astfel cititorilor deplina posibilitate de a judeca cât de justă sau injustă este.

„Marea este frumoasă; privind-o nici prin gând nu ne trece că nu ne-ar putea satisface din punct de vedere estetic; nu toată lumea, însă, trăeşte în apropierea mării; nu sunt mulţi cei care reuşesc s'o vadă fie şi o singură dată în viaţă; cum şi aceştia ar fi vrut să admire marea — li se oferă, în schimb, posibilitatea de a privi tablouri care o reprezintă. Desigur, este mult mai bine să ai în faţă priveliştea mării, decât o imagine a ei; în lipsa, însă, a ceva mai bun, omul se mulţumeşte şi cu ceva mai imperfect, în lipsa unui obiect, — cu surogatul lui. Dealtminteri chiar persoanele care au posibilitatea să admire marea în realitate, nu pot s'o contemple oricând doresc, şi atunci încearcă

să-şi aducă aminte de ea: fantezia este însă slabă; are nevoie de un stimulent, de evocări, astfel că, pentru a-şi înviora amintirile lăsate de priveliştea mării, pentru a putea să reconstitue atare privelişte mai clar, în imaginaţia lor, oamenii privesc un tablou ce înfăţişează marea. Iată unica ţintă şi menire a unui foarte mare număr de opere de artă (a celor mai multe): aceea de a oferi posibilitatea să cunoască măcar întrucâtva, frumosul din realitate, oamenilor care n'au avut prilejul să-l admire în fapt; aceea de a servi ca evocare, de a trezi şi înviora amintirea frumosului din realitate în mintea persoanelor care-l cunosc din experienţă şi cărora le place să-şi aducă aminte de el. (Lăsăm deocamdată laoparte expresia: „frumosul este conţinutul esenţial al artei"; vom înlocui ulterior termenul „frumosul" printr'un alt termen, care defineşte, după părerea noastră, conţinutul artei mai exact şi mai deplin). Aşa dar, primul rol ce-i revine artei, deci tuturor operelor ei fără excepţie, este cel de a reproduce natura şi viaţa. Operele de artă se află în acelaşi raport cu laturile şi fenomenele corespunzătoare ale realităţii, ca şi gravura cu tabloul pe care-l reprezintă, ca şi portretul cu chipul pe care-l înfăţişează. Gravura nu reproduce un tablou, pentrucă acesta n'ar fi frumos, ci dimpotrivă, tocmai pentrucă el este deosebit de frumos; deasemenea nici realitatea nu este reprodusă de artă anume pentru a i se atenua cusururile, deci pentrucă realitatea n'ar fi în sine deajuns de frumoasă, ci tocmai pentrucă ea este frumoasă. Gravura n'are menirea de a fi mai frumoasă decât tabloul, din punct de vedere artistic ea fiindu-i, dimpotrivă, mult inferioară acestuia; tot astfel şi opera de artă nu atinge niciodată nivelul de frumuseţe sau măreţie la care se află realitatea; un tablou, unic în felul său, nu poate fi admirat decât de vizitatorii muzeului ce-l adăposteşte; în schimb, o gravură se împrăştie în întreaga lume, în sute de exemplare, oricine poate s'o admire şi ori de câte ori îi place, fără să iasă din cameră, fără să se ridice de pe canapea, fără să-şi lepede halatul; tot astfel şi un obiect frumos din realitate nu este accesibil oricui şi oricând; reprodus însă, (ce-i drept, slab, grosolan, palid, dar totuşi reprodus) într'o operă de artă, el devine accesibil oricui şi oricând. Zugrăvim portretul unei persoane, care ne este scumpă şi dragă, nu pentru a atenua cusururile chipului ei (nu dăm atenţie acestor cusururi, care ne sunt sau imperceptibile sau dragi), ci pentru a avea posibilitatea să privim chipul iubit, chiar atunci când persoana nu se găseşte de fapt în faţa ochilor

noştri; aceeaşi ţintă o urmăresc şi aceeaşi menire o au şi operele de artă: ele nu corectează realitatea, n'o înfrumuseţează, ci doar o reproduc, sunt un surogat al ei".

Autorul recunoaşte că teoria reproducerii, pe care o propune, nu reprezintă nimic nou: o concepţie asemănătoare asupra artei a predominat în lumea greacă; cu toate acestea el afirmă [(pe bună dreptate, după părerea noastră)] că teoria lui se deosebeşte în mod fundamental de teoria pseudoclasică a imitării naturii, şi dovedeşte această deosebire, bizuindu-se pe critica noţiunilor pseudoclasice prezentată de estetica lui Hegel. Dintre toate obiecţiunile lui Hegel, absolut juste cu privire la teoria imitării naturii, niciuna nu poate fi invocată împotriva teoriei reproducerii naturii; încât este evident, că aceste două concepţii diferă absolut şi prin spiritul lor. Intr'adevăr, reproducerea îşi propune să-i vină în ajutor imaginaţiei, şi nu să amăgească simţurile, precum încearcă imitarea, reproducerea nefiind un simplu amuzament, precum este imitarea, ci un lucru ce are un scop real.

Nu încape îndoială că teoria reproducerii, dacă va fi luată în consideraţie, va stârni ieşiri violente din partea adepţilor teoriei creaţiunii. Se va susţine că ea are ca urmare copierea dagherotipică a realităţii, împotriva căreia protestează lumea atât de des; prevenind ideia unei copieri servile, domnul Cernâşevschi arată că, şi în artă omul nu poate renunţa — să nu spunem, la dreptul său, pentrucă ar fi prea puţin — ci la îndatorirea lui de a utiliza toate forţele sale morale şi intelectuale, inclusiv imaginaţia, chiar în cazul când nu doreşte decât să copieze exact un obiect. In loc de a protesta împotriva „copierii dagherotipice", adaugă el, n'ar fi oare mai bine să arătăm că şi copierea, asemeni oricărei alte lucrări omeneşti, cere atât pricepere, cât şi o anume aptitudine de a face distincţie între trăsăturile esenţiale şi cele secundare? Se spune deobicei: „copie moartă"; omul însă nu este în stare să copieze exact, din moment ce mecanismul braţului său nu se află îndrumat de o raţiune vie: nici chiar un facsimile nu poate fi făcut cu exactitate atunci când executantul nu cunoaşte semnificaţia literelor pe care le reproduce.

Prin cuvintele: „arta este o reproducere a fenomenelor naturii şi ale vieţii" nu se defineşte, însă, decât modul în care sunt create operele de artă; mai rămâne de rezolvat încă o problemă şi anume: care anume fenomene sunt reproduse de artă? După ce am determinat principiul formal al artei, va trebui, pentru pleni-

tudinea noţiunii, să definim şi principiul real sau conţinutul artei. Se spune deobicei că în conţinutul artei intră numai frumosul şi noţiunile subordonate ale acestuia: sublimul şi comicul. Autorul emite părerea că atare concepţie este prea strâmtă şi afirmă că domeniul artei se află constituit din tot ceea ce prezintă interes pentru om în viaţă şi în natură. Argumentarea acestei teze este prea puţin desvoltată, ea constituind [după părerea noastră] partea cea mai puţin satisfăcătoare din expunerea domnului Cernâşevschi, deoarece, pe cât avem impresia, autorul socoteşte că atare punct, prin el însuşi, este foarte clar, aşa că nici n'ar prea avea nevoie de dovezi. [Iarăşi] nu contestăm câtuşi de puţin adevărul deducţiei pe care o face autorul, nu ne mulţumeşte în schimb felul cum a fost alcătuită în această privinţă expunerea. Ar fi trebuit să aducă mult mai multe exemple, care să confirme această ideie: „conţinutul artei nu poate fi redus numai la cadrul strâmt al frumosului, sublimului şi comicului", — şi n'ar fi fost greu să găsească mii de fapte care să dovedească justeţea unei atari afirmaţii, încât aşa cu atât mai mult i se cuvin autorului imputări pentru faptul de a fi neglijat argumentele.

Dacă, însă, există foarte multe opere de artă care n'au decât un singur scop, anume acela de a reproduce fenomenele vieţii care prezintă interes pentru om, există totuşi şi foarte multe opere care, pe lângă această menire fundamentală, mai au încă o menire, mai înaltă, aceea de a explica fenomenele reproduse; acest lucru se referă în special la poezie, care nu poate îmbrăţişa absolut toate detaliile, aşa încât, omiţând în mod necesar din reprezentările ei foarte multe amănunte, ea ne concentrează, implicit, atenţia asupra acelor câteva trăsături reţinute; ori, fiind reţinute, precum se şi cuvine, tocmai trăsăturile esenţiale, cu atât mai mult i se uşurează unei persoane lipsite de experienţă înţelegerea obiectului în esenţa lui. Unii oameni consideră că acest fapt ar dovedi superioritatea tablourilor poetice faţă de realitate; totuşi omisiunea amănuntelor neesenţiale şi redarea a numai câtorva trăsături principale nu constitue o calitate deosebită a poeziei, ci o însuşire generală a vorbirii raţionale, după cum se întâmplă şi în cazul naraţiunii prozaice [întocmai procedează şi tabla de materii a unei cărţi faţă de textul acesteia. Fără îndoială că este mult mai uşor să-ţi dai seama de conţinutul unei cărţi consultând tabla ei de materii, decât citindu-i, rând cu rând, întreg conţinutul; de aci, însă, se poate deduce oare că tabla de

materii a volumelor lui Puşchin ar fi superioară înseşi poeziilor lui ?]

In sfârşit, dacă artistul este un om care cugetă, va avea desigur păreri proprii asupra fenomenelor pe care le reproduce, aşa încât vrând-nevrând, vădit sau în taină, conştient sau inconştient, [atari păreri] se vor oglindi în opera lui, iar aceasta, la rândul ei, va dobândi astfel o a treia menire, anume aceea de a prezenta sentinţele date de raţiune în legătură cu fenomenele reproduse. Mai des decât altor genuri de artă, această menire îi revine poeziei.

Rezumând cele spuse, încheie domnul Cernâşevschi, vom căpăta următoarea concepţie asupra artei: arta are menirea esenţială de a reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viaţă; foarte des, mai ales în poezie, în primul plan apare şi explicarea vieţii, precum şi aprecieri asupra fenomenelor ei. Arta se află cu desăvârşire în aceeaşi situaţie faţă de realitate, ca şi istoria; din punctul de vedere al conţinutului, deosebirea constă doar din faptul că istoria se referă la viaţa socială, pe când arta se referă la viaţa individuală, istoria are ca obiect viaţa omenirii, pe când arta are ca obiect viaţa omului (tablourile naturii n'au decât rolul de cadru al fenomenelor vieţii umane sau constitue aluzii, presimţiri relative la aceste fenomene. Cât priveşte deosebirea ce există din punctul de vedere al formei, autorul o defineşte astfel: istoria, ca orice ştiinţă, are grijă numai de claritatea, de caracterul explicit al tablourilor ei, pe când arta urmăreşte plenitudinea vitală a amănuntelor). Istoria are în primul rând menirea de a reda trecutul, în al doilea rând menirea — pe care n'o respectă toţi istoricii — de a interpreta acest trecut, de a exprima aprecieri asupra lui; neglijând cea de a doua menire, istoricul rămâne un simplu cronicar, opera lui servind doar ca o culegere de material documentar destinată unui istoric adevărat sau ca o lectură sortită a satisface curiozitatea; îndeplinindu-şi cea de a doua menire, istoricul devine un gânditor, iar opera lui capătă o valoare ştiinţifică. Absolut acelaşi lucru trebue spus şi în privinţa artei. Mulţumindu-se doar să reproducă fenomenele vieţii, artistul ne satisface curiozitatea sau ne ajută să ne amintim diferitele fenomene ale vieţii. Explicând însă şi apreciind totodată fenomenele reproduse, el devine un gânditor, valoarea artistică a operei sale adăugându-şi o semnificaţie foarte importantă, şi anume o semnificaţie ştiinţifică.

[Referitor la artă, ideia că ea nu poate fi nu numai superioară

realităţii, dar că nici măcar nu se poate situa, din punctul de vedere al valorii artistice pe care o au operele respective, pe aceeaşi treaptă cu realitatea, rezultă din simpla aplicare, în domeniul estetic, a principiilor generale promovate de concepţia modernă asupra lumii, — şi recenzentul îşi asumă dreptul de a susţine că atare ideie rezistă criticii. Celelalte concepţii, însă, mai speciale, ale domnului Cernâşevschi, în sensul că arta este o reproducere a naturii şi că în conţinutul ei intră toate fenomenele vieţii ce prezintă interes pentru om, deşi se află în concordanţă sau chiar într'o corelaţiune ştiinţifică destul de strânsă cu concepţia generală asupra raportului dintre artă şi realitate, nu sunt totuşi într'atât definite pe deplin prin integrarea lor în numita concepţie generală, cât prin analiza rezultatelor pe care le prezintă arta; în consecinţă recenzentul lasă aceste idei speciale pe răspunderea autorului, şi dacă îşi permite să adauge că şi ele îi fac deopotrivă impresia de a fi în fond juste, aceasta este o părere a lui proprie, şi nicidecum o sentinţă definitivă dată de ştiinţă. Pentru a fi drepţi, trebue să spunem totuşi că autorul invoacă, în analiza efectuată, destul de multe fapte care îi confirmă teoria].

Dela definiţia generală a conţinutului artei este firesc să trecem la elementele speciale ce alcătuesc acest conţinut, aşa că vom expune acum vederile autorului asupra frumosului şi sublimului; definiţia dată de către autor în privinţa esenţei acestora se află în discordanţă cu teoria predominantă care a încetat de a mai fi în pas cu evoluţia actuală a ştiinţei. In prealabil a trebuit să analizeze numitele noţiuni deoarece sursa imediată a ideii privitoare la superioritatea artei faţă de realitate rezidă tocmai în definiţia lor curentă; ori ele constitue în teoria predominantă firul de legătură dintre principiile generale idealiste şi concepţiile speciale estetice. Autorul a trebuit să epureze atari noţiuni importante de adausul lor transcendental, pentru a le aduce în concordanţă cu spiritul teoriei sale.

Teoria predominantă dispune de două formule pentru a-şi exprima concepţia ei asupra frumosului: „frumosul este unitatea ideii şi imaginii" şi „frumosul este deplina manifestare a ideii într'un anumit obiect"; autorul emite părerea că prima formulă nu exprimă un indiciu esenţial relativ la ideia de frumos, ci un indiciu ce poate fi aplicat tuturor aşa numitelor opere de măestrie artistică, precum şi oricărei alte activităţi umane în genere; la rândul ei, ultima formulă este prea elastică: ea afirmă că fru-

moase sunt toate obiectele superioare celorlalte de acelaşi gen; există însă multe genuri de obiecte, care nu reuşesc să fie frumoase. In consecinţă autorul consideră că cele două formule predominante nu sunt tocmai mulţumitoare, şi se vede silit să caute o definiţie mai exactă, pe care, precum crede, o găseşte în formula: „frumosul este viaţa: frumoasă este fiinţa, în care viaţa ne apare, aşa cum, după concepţiile noastre ar trebui ea să fie, frumos este obiectul prin care se manifestă, sau care ne aduce aminte de viaţă". Vom prezenta partea esenţială a analizei pe care se sprijină această deducţie, — anume analiza atributelor frumuseţii umane, aşa cum sunt înţelese acestea de către diferitele clase ale poporului.

„O viaţă bună", „o viaţă precum trebue să fie", constă la oamenii din popor, din a mânca pe săturate, a locui într'o casă bună, a dormi îndeajuns; totodată, însă, pentru oamenii dela ţară, noţiunea „vieţii" include permanent şi ideia de muncă: fără muncă nu poţi trăi; ar fi chiar plictisitor. Datorită unui trai îndestulat şi muncind totodată mult, dar nu până la istovire, un tânăr dela ţară sau o fată tânără dela ţară vor avea o culoare foarte fragedă a feţei, obrajii rumeni, — prima condiţie a frumuseţii, pentru concepţiile poporului de jos. Muncind mult, deci, înzestrată cu o constituţie robustă, o ţărăncuţă tânără, dar şi mereu sătulă, va avea un trup îndesat, — deasemenea o condiţie necesară a frumuseţii rustice: o fată mondenă frumoasă, „semieterică", i s'ar părea omului dela ţară „pirpirie", producându-i chiar o impresie neplăcută, întrucât el este obişnuit să vadă într'o fiinţă „slăbănoagă", urmările unei stări bolnăvicioase sau a unei „soarte amare". Munca, însă, nu-ţi dă posibilitatea de a te îngrăşa: când o fată dela ţară este grasă atare împrejurare înseamnează o stare bolnăvicioasă, este simptomul unei constituţii „buhave", obezitatea fiind un cusur în ochii poporului; o ţărăncuţă frumoasă nu poate să aibă mânuţe şi picioruşe mici deoarece munceşte mult; asemenea atribute ale frumuseţii dealtminteri nici nu sunt pomenite în cântecele noastre. Intr'un cuvânt, descriind fetele frumoase, cântecele populare nu evidenţiază niciun indiciu de frumuseţe care să nu fie expresia unei stări de sănătate înfloritoare, precum şi a echilibrului de forţe din organism, urmare a unui trai îndestulat, împlinit prin muncă necurmată şi grea, fără a fi însă excesivă. Cu totul altfel se prezintă frumuseţea unei fete mondene; de câteva generaţii în familia ei s'a trăit fără a se munci cu braţele; când

omul duce o viaţă inactivă, în extremităţile trupului său curge prea puţin sânge; cu fiecare generaţie nouă muşchii mâinilor şi picioarelor devin mai puţin viguroşi, iar oasele mai subţiri: ca o consecinţă inevitabilă, mâinile şi picioarele vor fi mai mici, ceea ce constitue trăsătura caracteristică a unei vieţi lipsite de muncă fizică, singurul mod de viaţă pe care îl concep clasele superioare ale societăţii; faptul că o femeie mondenă are mâini şi picioare mari, se socoteşte drept indiciu al unei conformaţii defectuoase, sau drept indiciu că nu face parte dintr'o familie distinsă şi veche. Pentru acelaşi motiv o femeie mondenă frumoasă trebue să aibă şi urechile mici. Migrena, precum se ştie, este o boală interesantă, şi pe bună dreptate: din pricina lipsei de mişcare, sângele rămâne pe deantregul în organele mijlocii, scurgându-se spre creier; dealtminteri, şi aşa sistemul nervos este destul de sensibilizat, datorită slăbirii generale a organismului; rezultă, deci, în mod inevitabil persistente dureri de cap şi diferite alte turburări nervoase; ce să-i faci? — boală interesantă, ba chiar de invidiat, de vreme ce este urmarea unui mod de viaţă, pe care-l socotim plăcut. Sănătatea nu-şi poate pierde, ce-i drept, niciodată valoarea pe care o are în ochii omului, căci, şi în îndestulare şi în lux, este rău să trăieşti fără sănătate, astfel că obrajii rumeni şi frăgezimea înfloritoare a sănătăţii prezintă o aceeaşi atracţie şi pentru lumea mondenă; dar şi starea bolnăvicioasă, de slăbiciune, de moliciune, privirea galeşă, constitue în ochii ei un atribut al frumuseţii, fiind consecinţa unei vieţi de lux şi inactivitate. Paloarea, privirea galeşă, starea bolnăvicioasă, mai au şi o altă semnificaţie pentru lumea mondenă: dacă un om dela ţară râvneşte la odihnă şi linişte, oamenii din societatea cultă, necunoscând nevoile materiale şi oboseala fizică, se simt, în schimb, deseori plictisiţi de trândăvia lor şi de lipsa unor griji materiale, căutând „senzaţii tari, emoţii, pasiuni", care dau colorit, varietate şi farmec vieţii mondene, atât de monotone şi incolore fără de ele. Omul însă se consumă iute, dedându-se unor sensaţii şi pasiuni înfocate: cum să nu rămână, dar, fermecat de paloarea şi privirea galeşă a unei femei frumoase, din moment ce paloarea şi privirea galeşă sunt un indiciu că „a avut o viaţă furtunoasă" ?

„Ni-e dragă prospeţimea feţei —
Mărturie a tinereţii,
Dar şi mai dragă adesea ni se pare
Paloarea, semn de-alean şi frământare".

Dar dacă faptul de a aprecia o frumuseţe palidă şi bolnăvicioasă este indiciul unui gust artificial, deformat, orice om de o cultură autentică simte că viaţa veritabilă este viaţa minţii şi a inimii. Atare existenţă adevărată se întipăreşte în expresia feţei şi, în modul cel mai vădit, în privire, astfel încât expresia feţei, despre care ne vorbesc atât de puţin cântecele populare, capătă o semnificaţie enormă în concepţiile asupra frumuseţii ce predomină în cercurile oamenilor culţi; deseori se întâmplă ca un om să ni se pară frumos numai pentrucă are ochi frumoşi şi expresivi... Va fi necesar acum să cercetăm latura opusă a lucrurilor, să analizăm din ce cauză poate fi un om urât. Oricine va indica pricina urâţeniei corporale a unui om prin faptul că el are o figură urâtă, că „nu este bine făcut". Ştim că monstruozitatea este rezultatul unor boli sau al unor accidente, datorită cărora omul, mai ales în prima perioadă a desvoltării lui, cu uşurinţă poate fi desfigurat. Dacă viaţa cu manifestările ei reprezintă frumuseţea, este foarte firesc ca boala cu urmările ei să constitue urâţenia. Omul care nu este bine făcut poate fi şi el considerat un monstru, numai că într'o măsură mai mică, la mijloc stând, deşi în proporţii reduse, aceleaşi cauze ce produc şi monstruozitatea. Gheboşenia rezultă din împrejurări nenorocite ivite în prima fază a desvoltării omului; gârbovirea nu este însă, decât un fel de cocoşare, mai redusă doar şi datorită aceloraşi cauze. In genere, omul care nu este bine făcut poate fi, întrucâtva, socotit drept un om desfigurat; corpul lui nu evoacă viaţa şi nici o desvoltare fericită, ci condiţiuni grele şi împrejurări defavorabile desvoltării. Dela aprecierea generală a corpului, să trecem la aprecierea feţei. Trăsăturile feţei pot să fie urâte în sine, sau prin expresia lor. Ne supără o expresie „rea", neplăcută de pe faţa unei persoane, pentrucă răutatea este tocmai veninul ce ne otrăveşte viaţa. De cele mai multe ori, însă, faţa unei persoane nu este „urâtă" prin expresia pe care o are, ci prin înseşi trăsăturile ei: trăsăturile feţei pot să fie urâte atunci când oasele faciale sunt prost rânduite, când cartilajele şi muşchii, în procesul lor de desvoltare, capătă mai mult sau mai puţin pecetea monstruozităţii, adică atunci când prima fază a desvoltării omului se desfăşoară în condiţiuni defavorabile.

Teoria predominantă recunoaşte că frumuseţea din natură este tot ceea ce evocă omul şi frumuseţea acestuia; devine clar, prin urmare, că dacă frumuseţea din om este viaţa, aceeaşi afirmaţie trebue s'o facem şi privitor la frumuseţea naturii. In legă-

tură cu analiza pe care își bizue domnul Cernâșevschi concepția sa asupra semnificației esențiale a frumosului, îi vom reproșa autorului faptul că expresiile pe care le folosește, pot provoca nedumerire instinctiv sau conștient; cum anume sezisează omul legătura dintre frumusețe și viață? Se înțelege dela sine că, în majoritatea cazurilor, acest lucru se petrece instinctiv. Nu înțelegem atunci pentru ce autorul n'a avut în vedere să indice atare împrejurare importantă.

Deosebirea dintre concepția asupra frumosului pe care o adoptă și cea pe care o respinge autorul, are o însemnătate deosebită. Dacă frumosul este „deplina manifestare a ideii într'o anumită ființă", frumosul nu există în obiectele reale, întrucât ideia se manifestă pe deplin numai în ființa întreagă a universului, el neputându-se realiza pe deplin într'un anumit obiect: va rezulta deci că frumosul nu se află introdus în realitate decât de fantezia noastră, că, prin urmare, adevăratul domeniu al frumosului este domeniul fantaziei, iar arta, înfăptuind idealurile fantaziei, este, la rândul ei, superioară realității, din moment ce ea izvorăște tocmai din năzuința omului de a crea frumosul pe care nu-l găsește în realitate. Dimpotrivă, din concepția pe care o preconizează autorul: „frumosul este viața", rezultă că adevărata frumusețe este frumusețea realității, că arta (după cum chiar afirmă autorul) nu poate crea nimic egal, ca frumusețe, cu fenomenele lumii reale, așa încât originea artei poate fi cu ușurință explicată prin teoria pe care am expus-o mai sus.

Criticând formulele ce definesc, în sistemul estetic predominant, noțiunea sublimului — „sublimul înseamnează precumpănirea ideii asupra formei" și „sublimul este tot ceea ce trezește în noi ideia infinitului", — autorul ajunge la concluzia că nici aceste definiții nu sunt juste, constatând că un obiect poate da o impresie de sublim, fără a trezi câtuși de puțin ideia infinitului. Iată de ce autorul a fost și de data aceasta nevoit să caute o altă definiție, fiind de părere că toate fenomenele ce se integrează în domeniul sublimului pot fi cuprinse și explicate prin următoarea formulă: „sublimul este tot ceea ce depășește cu mult orice termen al nostru de comparație". Astfel, susține el, Cazbecul este, de pildă, un munte măreț (deși nu pare deloc nemărginit), fiind doar mult mai presus de înălțimile pe care le cunoaștem; Volga este un fluviu deasemeni măreț, fiind mult mai largă decât alte cursuri de apă; dragostea este o pasiune sublimă, fiind mult mai puternică decât calculele zilnice și intri-

gile mărunte; Iuliu Cezar, Otello, Desdemona sunt personalități sublime, pentrucă Iuliu Cezar îi depășește, prin geniu, pe oamenii de rând, pentrucă Otello iubește și este gelos, într'un chip mai adânc decât semenii săi, iar Desdemona este capabilă de o dragoste mult mai puternică decât aceea pe care o arată oamenii obișnuiți.

Din definițiile emise de teoria predominantă și pe care le combate domnul Cernâșevschi, rezultă că frumosul și sublimul, în sensul strict al cuvântului, nu există în realitate, fiind introduse în acest domeniu de fantazia noastră; din concepțiile preconizate de domnul Cernâșevschi rezultă, dimpotrivă, că frumosul și sublimul există de fapt în natură și în viața umană. Rezultă însă totodată că desfătarea, pe care obiectele înzestrate cu atari calități i-o mijlocesc omului, depinde direct de concepțiile persoanei care se desfată; frumos este lucrul în care noi vedem viața manifestându-se conform cu concepțiile **noastre** asupra ei; sublim este lucrul ce depășește obiectele, alese de **noi** pentru a-i servi ca termeni de comparație. Existența obiectivă a frumosului și a sublimului din realitate se află astfel pusă în concordanță cu vederile subiective ale omului.

Autorul [a trebuit să dea] deasemenea o nouă definiție și pentru noțiunea tragicului, cea mai însemnată ramificație a sublimului, pentru a epura atare noțiune de adausurile transcendentale, care se află încătușate în [sistemul estetic] predominant, [ce o leagă] de noțiunea soartei, deși deșertăciunea lăuntrică a acesteia este pe deplin dovedită azi în știință. Eliminând, în conformitate cu cerințele științei din definiția tragicului orice noțiune privitoare la soartă sau la necesar și la inevitabil, autorul înțelege tragicul ca fiind pur și simplu „ceva teribil intervenit în viața omului" [77].

Teoria predominantă desvoltă noțiunea comicului (deșertăciune și absurditate a unei forme lipsite de conținut sau având pretenții la un conținut ce nu corespunde nulității ei) în concordanță cu caracterul științei moderne, așa încât autorul n'a mai simțit necesitatea de a o modifica, — formula curentă a acestei noțiuni fiind în deplină armonie cu spiritul teoriei sale. Misiunea pe care și-a asumat-o autorul, anume aceea de a pune în concordanță noțiunile estetice fundamentale cu actuala desvoltare a științei, a fost, în măsura posibilităților, îndeplinită, astfel că el își încheie în următorul mod cercetarea sa:

„Apologia realității în comparație cu fantazia, tendința de

a dovedi că operele de artă nu sunt în niciun chip în stare să reziste unei comparaţii cu realitatea vie, iată fondul tuturor acestor consideraţii. Vorbind însă despre artă, precum vorbeşte autorul, nu înseamnă oare să înjosim arta ? Da, — dacă a arăta că arta este inferioară vieţii reale în privinţa perfecţiunii artistice a operelor ei, dacă a protesta împotriva elogiilor exagerate aduse artei, a dovedi că panegiriştii artei îi atribue mai mult decât permite dreptatea să i se acorde, — dacă toate acestea ar însemna să înjosim arta. Ridicându-ne însă împotriva panegiriştilor, nu înseamnă că ponegrim. Ştiinţa nu crede că este superioară realităţii; acest fapt nu constitue o ruşine pentru ea. Nici arta nu trebue să creadă că ar fi superioară realităţii, pentrucă, prin aceasta, nu-şi creează o situaţie înjositoare. Ştiinţa nu se sfieşte să afirme că scopul său este cel de a pricepe şi explica realitatea, pentruca apoi să utilizeze aceste explicaţii spre binele omului; să nu se sfiască deci, nici arta de a-şi recunoaşte scopul: anume cel de a sluji ca o compensaţie în cazul când omul este lipsit, datorită împrejurărilor, de deplina desfătare estetică pe care i-o poate aduce realitatea, adică cel de a reproduce, în limitele posibilităţilor, această realitate preţioasă şi a o explica spre binele omului".

Incheierea, după părerea noastră, nu este desvoltată îndeajuns. Ea poate oferi multora un motiv de a presupune că menirea artei se află de fapt micşorată din moment ce panegiricele exagerate aduse valorii incontestabile a operelor acesteia sunt combătute, — totodată, în locul unor izvoare şi scopuri transcendentale, infinit de înalte, fiind considerate ca izvor şi scop al artei, trebuinţele omului. Dimpotrivă, tocmai pentru acest temei sporeşte rolul real al artei, întrucât datorită unei atari interpretări, ea capătă un loc incontestabil şi de onoare printre activităţile care contribue la binele omului; ori tot ceea ce urmăreşte binele omului are depline drepturi la cel mai înalt respect. Omul se închină în faţa celor ce contribue la binele lui. Pâinii îi spune „pâine-tată", pentrucă se hrăneşte cu ea; pământului îi spune „ţărâna-mamă", pentrucă el îl hrăneşte. Tată şi mamă! toate panegiricele sunt o nimica toată faţă de aceste nume sfinte, toate elogiile bombastice nu sunt decât deşertăciune şi nulitate faţă de sentimentul de dragoste şi recunoştinţă filială. Ştiinţa se dovedeşte deopotrivă demnă de asemenea sentiment, pentrucă şi ea se află în slujba omului, după cum şi arta se dovedeşte demnă de el, atunci când urmăreşte acelaşi scop.

Şi mult, foarte mult bine îi aduce omului arta; deoarece opera unui artist, în special cea a unui poet, în adevăratul înţeles al cuvântului, constitue un „manual al vieţii", după justa expresie a autorului, ba încă un manual pe care-l foloseşte cu plăcere toată lumea, chiar şi cei care nu cunosc sau nu îndrăgesc alte manuale. Arta trebue să fie mândră de înalta ei menire, atât de minunată şi de binefăcătoare pentru om.

Domnul Cernâşevschi a comis, după părerea noastră, o greşeală foarte regretabilă, nedesvoltând mai amănunţit ideia rolului practic al artei, a influenţei ei binefăcătoare asupra vieţii şi culturii. El ar fi depăşit fără îndoială, astfel, obiectul său; uneori, însă, asemenea digresiuni în cadrul unei expuneri sistematice sunt necesare pentru explicarea obiectului expus. In cazul de faţă, deşi tratatul domnului Cernâşevschi este însufleţit de un [extraordinar] respect pentru artă în virtutea înaltei meniri pe care ea o are în viaţa omului, se vor putea găsi totuşi persoane în stare de a refuza să remarce acest sentiment, căruia nu-i sunt nicăieri consacrate câteva pagini speciale; s'ar putea crede [78], că autorul nu apreciază la justa ei valoare influenţa binefăcătoare a artei asupra vieţii şi că el s'ar pleca [în chip absurd] în faţa oricărui lucru ce reprezintă realitatea. Părerea pe care domnul Cernâşevschi o are în această privinţă sau părerea pe care o vor avea alţii despre el, nu modifică întru nimic situaţia: domnul Cernâşevschi nu şi-a expus ideile până la capăt şi este răspunzător pentru această omisiune. Suntem însă datori să lămurim ceea ce a uitat el să explice, pentru a caracteriza raportul dintre ştiinţa modernă şi realitate.

Realitatea înconjurătoare nu este un tot omogen, cu un caracter unitar din punctul de vedere al raportului dintre nenumăratele ei fenomene şi necesităţile omului. Aceeaşi ideie o întâlnim şi la domnul Cernâşevschi: „Natura — spune el — nu ştie nimic în privinţa omului şi a intereselor lui, în privinţa fericirii sau dispariţiei lui; ea este impasibilă faţă de om, nefiindu-i nici ostilă, nici prietenă; omul adesea suferă şi piere fără a exista vreo vină din partea ei"; aşa dar, natura nu corespunde totdeauna necesităţilor omeneşti; din acest motiv, pentru liniştea şi fericirea vieţii sale, omul trebue să schimbe în multe privinţe realitatea obiectivă, pentru a o adapta trebuinţelor existenţei sale practice. Intr'adevăr, printre fenomenele din preajma omului există destule care-i sunt neplăcute sau vătămătoare; în parte instinctul, şi, mai mult încă, ştiinţa (cunoaşterea, meditarea,

experienţa) îi dau acestuia posibilitatea de a pricepe care anume fenomene ale realităţii îi sunt folositoare, favorabile, — de unde urmează ca ele să fie susţinute şi desvoltate cu concursul lui — şi care anume îi sunt, dimpotrivă, ostile şi dăunătoare, — de unde urmează ca atari fenomene să fie anihilate, sau cel puţin atenuate spre fericirea vieţii umane; tot ştiinţa, însă, îi oferă şi mijloacele necesare pentru a atinge acest scop. In atare direcţie, un foarte mare ajutor îi oferă ştiinţei arta, datorită capacităţii ei excepţionale de a răspândi în sânul imensei masse a oamenilor ideile cucerite de ştiinţă, deoarece omul se apropie mult mai uşor şi cu mai multă plăcere de operele artistice, decât de formele şi de riguroasa analiză a ştiinţei. In asemenea privinţă arta are o menire infinit de înaltă în viaţa omului. Nu mai pomenim desfătările pe care i le procură acestuia propriile lui opere, considerând absolut inutil să vorbim iar despre marea valoare pe care desfătările estetice o au pentru om: se discută, oricum, prea mult despre această menire a artei, trecându-se astfel peste cealaltă menire mult mai esenţială a artei, ce ne preocupă acum.

In sfârşit, domnul Cernâşevschi a mai comis, după cum credem, o greşeală foarte importantă, neexplicându-ne raportul dintre concepţia modernă, pozitivă sau practică, asupra lumii şi aşa zisele aspiraţii „ideale" ale omului; ori, şi în acest caz, se iveşte adesea necesitatea de a stăvili confuziile. Concepţiile pozitive, adoptate de ştiinţă, n'au nimic comun cu concepţiile pozitive banale, ce predomină la unele fiinţe seci, în opoziţie cu năzuinţele ideale, dar sănătoase. Am putut vedea cum concepţia modernă asupra lumii consideră că ştiinţa şi arta reprezintă necesităţi umane tot atât de vitale ca şi hrana şi respiraţia. La fel de binevoitoare se arată atare concepţie şi faţă de celelalte aspiraţii înalte ale omului, care izvorăsc din mintea sau inima lui. Mintea şi inima sunt tot atât de necesare unei vieţi cu adevărat omeneşti, ca şi stomacul. Capul, se spune că nu poate trăi fără stomac; la rândul lui, stomacul va muri de foame, dacă nu-i va căuta capul de mâncare. Mai mult încă. Omul nu este un melc, nu poate trăi doar pentru a-şi umple stomacul. Viaţa intelectuală şi morală (ce se desvoltă normal atunci când organismul este sănătos, adică atunci când latura materială a existenţei este satisfăcătoare) — iată care este viaţa într'adevăr demnă de om şi cea mai atrăgătoare pentru el. Ştiinţa modernă nu rupe omul în bucăţi, nu desfigurează minunatul lui organism prin amputări

chirurgicale, ci consideră la fel de absurde şi dăunătoare tendinţele învechite de a reduce viaţa omului fie la activitatea minţii, fie la cea a stomacului. Aceste două organe aparţin deopotrivă omului, ele având o importanţă egală pentru el. Tocmai pentru acest motiv ştiinţa consideră că aspiraţiile nobile ale omului către tot ceea ce este sublim şi frumos sunt tot atât de esenţiale, cât şi trebuinţa de a mânca şi bea. Nefiind abstractă, rece, ştiinţa nutreşte şi ea sentimente de dragoste sau de indignare, persecută şi ocroteşte, — nutreşte tot atât de multă dragoste pentru oamenii nobili, care duc grija trebuinţelor morale ale omului sau se mâhnesc, văzând cât de des nu sunt satisfăcute acestea, precum nutreşte dragoste şi pentru acei care se preocupă de nevoile materiale ale semenilor lor.

Am expus ideile, exprimate de autor, scoţând în evidenţă şi îndreptând greşelile pe care le-am remarcat. Ne rămâne acum să ne exprimăm părerea pe care o avem asupra cărţii sale. [Cititorii au putut constata că, prin convingerile lui, recenzentul împărtăşeşte un punct de vedere absolut identic cu cel ce-i serveşte ca punct de plecare domnului Cernâşevschi, în studiul său. Din acest motiv critica noastră n'a avut în vedere decât expunerea principiilor aparţinând ştiinţei moderne, precum şi modul aplicării acestor principii în domeniul unor chestiuni speciale]. Trebue să spunem că autorul manifestă oarecare capacitate de a pricepe aceste principii generale şi oarecare iscusinţă în a le aplica în domeniul problemelor pe care le urmăreşte; îi poate fi deasemenea relevată o [oarecare] capacitate de a face distincţie, în privinţa ideilor pe care le studiază, între elementele aflate în concordanţă cu concepţiile generale ale ştiinţei moderne şi elementele în desacord cu acestea. Teoria lui posedă astfel o structură lăuntrică armonioasă. Cât de justă este această teorie, va decide timpul. Recunoscând însă cu plăcere, că ideile expuse de autor sunt demne de atenţie, trebue totuşi să spunem că, propriu zis, lui nu-i aparţin, în genere, decât expunerea şi aplicarea acestor idei care dealtminteri i-au fost procurate de către ştiinţă. Să trecem deci la aprecierea expunerii. Numeroasele greşeli şi omisiuni, pe care le-am relevat, dovedesc că domnul Cernâşevschi şi-a scris studiul în timp ce se mai săvârşea înlăuntrul său procesul desvoltării ideilor deduse de el, adică atunci când aceste idei nu ajunseseră încă la o sistematizare deplină, multilaterală şi bine conturată. Dacă ar mai fi aşteptat cu editarea lucrării sale, aceasta ar fi putut căpăta o valoare ştiinţifică mai mare,

dacă nu în privința fondului, cel puțin ca expunere. Simțea el singur, pare-se, acest lucru, scriind: „dacă însă concepțiile estetice, deduse din concepțiile actuale predominante asupra raportului dintre gândirea umană și realitatea vie, vor mai fi rămas totuși, incomplete, unilaterale sau șubrede în expunerea mea, nădăjduesc că atari cusururi nu aparțin concepțiilor în sine, ci se datorează numai expunerii mele“. [Absolut exact: ideile pe care și le-a însușit autorul concordă în mare parte cu vederile moderne, expunerea însă, aparținând autorului, este foarte adesea nesatisfăcătoare]. Trebue să mai spunem câte ceva și despre forma lucrării. Suntem foarte nemulțumiți în această privință, deoarece credem că această formă nu corespunde scopului urmărit de către autor, anume cel de a atrage atenția asupra ideilor pe care tinde să clădească teoria sa despre artă. El ar fi putut realiza acest scop [pe două căi: fie dând operei sale o înfățișare rebarbativă, dar respectabilă, datorită unui limbaj încâlcit, unor numeroase referiri la diverși savanți, precum și altor mijloace similare, de mare efect pentru unele persoane, care-și închipue că sunt erudite, — fie] conferind ideilor sale generale un interes întețit, datorită aplicării lor în domeniul chestiunilor curente ale literaturii noastre. [Să nu-l desaprobăm pe domnul Cernâșevschi pentru faptul că n'a vrut să recurgă la primul mijloc; îl condamnăm, însă, pentru faptul că nu s'a decis] să învedereze prin numeroase pilde legătura vie dintre principiile generale ale științei și interesele actualității, ce constitue preocuparea atât de multor oameni. [Ce să-i faci? Un principiu general nu atrage atenția generală decât atunci când constitue punctul de plecare al unui panegiric sau al unei filipice; altfel rămâne neobservat aproape de toată lumea, oricât de important ar fi în sine. Domnul Cernâșevschi însă n'a vrut sau n'a putut să profite de numeroasele prilejuri ce i s'au oferit pentru a întocmi apologii sau mai ales, filipice [79]; el nu s'a atins de niciuna dintre personalitățile care preocupă acum cercurile literare; așa încât opera lui va face asupra persoanelor care nutresc simpatii pentru literatură, o mult mai slabă impresie decât cea scontată de autor în favoarea ideilor expuse] [80].

ADNOTĂRI

1. „Arta şi realitatea din punct de vedere estetic" — disertaţie a lui N. G. Cernâşevschi pentru dobândirea titlului de magistru în literatura rusă. Textul rus original este reprodus după prima ediţie autorizată (Petersburg 1855, pag. 103), verificată după manuscrisul lui N. G. Cernâşevschi, ce se păstrează în Arhiva Centrală Literară de Stat (fondul Nr. 1). Acest text a fost deasemenea comparat cu un exemplar din cea de a doua ediţie (Petersburg 1865), în care autorul a introdus, în 1888, unele modificări în vederea publicării unei a treia ediţii. Aceste verificări ale textului precum şi diferitele adnotări textologice au fost întocmite de colaboratorii Arhivei Centrale Literare de Stat din Moscova.

In text se află intercalate (în paranteze mari) pasaje din manuscrisul autorului, care n'au fost incluse în ediţia din 1855.

2. Manuscrisul glăsueşte: „In acest tratat al meu, mă mărginesc să trag numai, din diferite fapte, concluziile cele mai generale, pe care deasemenea le confirm doar prin evocarea [cea mai] generală a faptelor, [fără a mă lansa într'o analiză amănunţită a principalelor opere de artă şi aproape fără a pomeni nume proprii]". Cuvintele incluse în paranteze au fost înlăturate, la propunerea lui Ustrealov, cu prilejul redactării definitive.

3. In locul acestei fraze manuscrisul conţine: „Un asemenea reproş ar fi nedrept"; în continuare sunt şterse următoarele cuvinte: „nu împărtăşesc deloc dispreţul comic (demult luat în derâdere de toată lumea) pentru cercetările speciale, nu sunt deloc un aderent al concluziilor apriorice".

4. Ultima parte a frazei, după cuvintele „ar fi depăşit", are următoarea alcătuire: „graniţele, pe care am fost nevoit să i le fixez". După aceste cuvinte sunt şterse în manuscris următoarele rânduri: „şi, n'aş dori să tăinuesc şi o altă consideraţie, — elaborarea în amănunţimi a lucrării ar necesita câţiva ani. Cu regret, renunţ în consecinţă la deplina evocare

a faptelor, rezervându-mi dreptul şi luându-mi obligaţia de a prezenta, cu trecerea timpului, în vederea soluţionării problemei referitoare la raportul dintre artă şi realitate, o analiză a principalelor fenomene existente în cuprinsul celei mai variate şi mai bogate dintre arte, anume în cuprinsul poeziei, pentru a verifica astfel, la lumina istoriei literare, temeinicia concluziilor mele. Imi consider lucrarea de faţă doar ca o introducere destinată unei viitoare lucrări.

5. Cuvintele: „limitele ce-i sunt fixate" lipsesc în redactarea preliminară.

6. Aliniatul precedent ce începe prin cuvintele: „Autorul este de părere totuşi", lipseşte în redactarea preliminară. După cuvintele: „problemă specială", restul aliniatului este astfel formulat în manuscris: „care mi-ar permite să abordez o analiză amănunţită a faptelor? Am avut dreptate, oare, să încep a cerceta problema fundamentală şi extrem de generală a esteticii?"

7. Intreg acest aliniat este astfel formulat în manuscrisul primordial: „Sunt de părere că nu trebue să ne referim la problemele generale, atunci când nu putem spune nimic nou şi întemeiat despre ele, când cercetările speciale şi o mulţime de alte împrejurări încă nu ne oferă posibilitatea de a afirma că ştiinţa îşi schimbă concepţiile ei anterioare, şi de a arăta în ce spirit sunt acestea modificate.

Atunci, însă, când succesele obţinute de ştiinţă prezintă în genere material suficient pentru elaborarea de noi concepţii asupra problemelor cardinale ale ştiinţei noastre speciale, dovedind necesitatea zămislirii unor atari noi concepţii, avem atât dreptul cât şi obligaţia de a releva sensul în care acestea se vor desvolta".

8. După cuvintele „neîncredere în" manuscrisul indică: „ipotezele apriorice, în desvoltarea ştiinţei pe temeiul unor consideraţii metafizice, — iată caracterul noii tendinţe, ce predomină deopotrivă în toate ştiinţele..."

9. Cf. *Friederich-Theodor Fischer,* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, Leipzig, 1844, vol. I. § 51, pag. 141.

In 1888, Cernâşevschi lămureşte că, făcând critică „Esteticii" lui Hegel, n'a avut posibilitatea, din cauza cenzurii, să indice numele autorului. „Acest nume — scria el — ...era incomod atunci, pentru limba rusă. Dintre tratatele de estetică, cea mai bună lucrare era pe vremea aceea considerată... lucrarea lui Fischer... Fischer era hegelian de stânga, numele lui însă nu era socotit incomod..." Din acest motiv, combătând teoria estetică hegeliană, Cernâşevschi se referă la Fischer, şi-l citează pe acesta.

10. Cf. *F.-Th. Fischer,* Aesthetik... vol. I § 44, pag. 129.

11. Versurile citate de Cernâşevschi sunt traduse din originalul scrierilor unui poet dela curtea regală franceză, François Augustin Paradi de Moncrif (1687-1770).

12. Cf. *F.-Th. Fischer,* Aesthetik... vol. II. § 79, pag. 299 şi urm.

13. După cuvintele „şarpele cu clopoţei", în ediţia 3-a sunt omise cuvintele „scorpion, tarantulă". Fusese întâi proiectată, pentru a treia ediţie, următoarea adnotare, neterminată, şi ulterior ştearsă de autor: „Autorul încă nu ştia pe atunci că muşcătura tarantulei nu este chiar atât de per[iculoasă?]".

14. *F. Th. Fischer*. Aesthetik... vol. I, pag. 279-320.

15. După cuvintele: „s'o explice", manuscrisul adăuga la început: „s'o justifice într'o anumită măsură".

16. Pe marginea manuscrisului, în dreptul cuvintelor: „o ideie vie și autentică..." ș. a. m d., se află o însemnare făcută de profesorul Nichitenco, care fusese recenzent al disertației lui Cernâșevschi și unul dintre oponenții lui oficiali, cu prilejul prezentării tezei.

17. Manuscrisul glăsuește: „Nu-i așa, că natura..."

18. In locul prescurtării: „etc.", manuscrisul indică: „își găsește totdeauna o pedeapsă, fie măcar și prin mustrări de cuget".

19. Mai departe sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „El se va înneca pur și simplu în voluptăți împărtășite cu femeile, care însă nu-și vor fi pierdut din cauza lui puritatea lor sufletească, după cum, tot astfel, niciuna dintre ele nu va fi devenit din cauza lui o femeie pierdută".

20. Sfârșitul acestui aliniat se află în modul următor formulat în manuscris: „Ajungem astfel în mod firesc la comic. Comicul se află definit în modul următor: „Comicul este precumpănirea imaginii asupra ideii", sau cu alte cuvinte: comicul este deșertăciunea și nulitatea internă, înveșmântată în pretenții de conținut și de valoare reală, — definiție cu care trebue să fim de acord".

21. Manuscrisul indică: „Terminând analiza concepțiilor estetice germane referitoare la esența" ș. a. m. d.

22. Pe marginea manuscrisului, în dreptul textului inițial al acestui aliniat și al celor două anterioare se află o însemnare făcută cu creionul de Nichitenco: „Prea mult despre dragoste!" Textul șters ulterior de către Cernâșevschi glăsuește astfel: [„Să luăm ca exemplu subiectul cel mai *obișnuit* pentru operele de artă, — dragostea și frumusețea. Omul poate visa femei frumoase ideale; poate visa, însă, numai cu două condiții: mai întâi, ar trebui ca el să nu fi simțit încă, sau să nu mai simtă necesitatea serioasă, reală, de a iubi, urmărit fiind doar în fantezie de năzuința, de gândul că „iubirea este cea mai mare fericire a vieții", că „el este un om neobișnuit, mai presus de semenii săi atât de jalnici", dintre care foarte mulți sunt, de fapt, mai inteligenți și mai nobili decât el, că, din acest motiv, „el nu trebue să iubească aidoma acestora", că, deci, el nu poate să se îndrăgostească decât de o frumusețe tot atât de neobișnuită pe cât este și el. Iată prima condiție; dar nu este suficient numai atât; se mai vădește necesară și o a doua condiție, anume ca acest om să nu fi avut prilejul de a vedea frumuseți femenine, să nu fi avut nici măcar prilejul de a vedea pur și simplu femei drăguțe; altminteri, cu deșertăciunea lui interioară, s'ar fi îndrăgostit imediat, până'n vârful urechilor, încrezându-se pe sine și pe alții cât de puțin obișnuită este fericirea de a fi întâlnit o ființă „nepământească". Intreagă această reverie fantastică zămislită în jurul unei „frumuseți nepământești", întreagă această lipsă de dragoste și, totodată, dragoste fantastică nu poate fi decât palidă, ridicolă, jalnică, în comparație cu adevărata dragoste. Omul într'adevăr îndrăgostit — și asemenea oameni sunt mult mai mulți, decât cei îndrăgostiți numai în fantazia lor, sau doritori de a se îndrăgosti — nu se gândește, dacă

există sau nu pe lume frumuseţi mai desăvârşite decât femeia pe care el o iubeşte; nu-l interesează alte fiinţe; ştie perfect că femeia pe care o iubeşte are şi ea cusururile ei, — dar ce-i pasă? O iubeşte totuşi, ea este totuşi frumoasă şi-i este dragă. Iar dacă veţi căuta „să-i dovediţi printr'o analiză că iubita lui reprezintă perfecţiunea absolută", vă va răspunde: „Ştiu mai bine şi mai deplin decât dumneavoastră acest lucru; dacă însă îmi dau seama de foarte multe cusururi pe care le are, observ totodată că, într'alte privinţe — mult mai multe — merită îndeajuns dragostea mea. In sfârşit, o iubesc aşa cum este, deoarece:

„Mai frumoasă decât Mary
Poate vei găsi pe cineva,
Dar mai drăgălaşă e tot Mary-a mea!"...

Pentru a se evita diferitele neînţelegeri, s'ar putea adăuga că poate fi considerată ca o adevărată dragoste numai aceea care se desvoltă deobicei în societatea noastră, în cercul vieţii de familie; rar există o asemenea dragoste în cercul unor vechi cunoştinţe, al unor strânse legături de prietenie. Persoanele „extaziate" iau în derâdere această dragoste „filistină"; ce să-i faci însă, dacă sentimentul puţin strălucit al dragostei părinteşti, conjugale, sau chiar pur şi simplu prieteneşti este în realitate mult mai puternic şi, drept vorbind, cu mult mai pasionat decât dragostea „nebună", despre care se scrie atât de mult în „creaţiunile poetice" şi se vorbeşte atât de mult în rândurile tineretului? Nu vreau câtuşi de puţin să atac acest gen de sentimente, ce poartă de preferinţă titlul de dragoste, nu vreau să spun, în primul rând decât că adevărata dragoste este cu totul străină de orice idei asupra unei „perfecţiuni" „nepământeşti", iar în al doilea rând, că există şi alte genuri de iubire, mult mai puternice şi mult mai prozaice — aplicând denumirea de „prozaic" la tot ceea ce nu implică iluzii fantastice — decât cel considerat, îndeobşte, ca reprezentând dragostea".

23. In redactarea primordială, manuscrisul glăsuia: „II. In consecinţă, frumosul se întâlneşte rar în realitate. Este perfect adevărat, ceea ce nu înseamnează, însă, decât că acest lucru constitue un desavantaj pentru noi, şi nicidecum că frumosul însuşi ar fi desavantajat". Ulterior, acest crâmpei a fost şters şi înlocuit prin fraza din text. După această frază, există în manuscris o intercalare, ce a fost omisă la tipar: „Dimpotrivă, noi afirmăm acum că el se întâlneşte des, dar chiar dacă s'ar întâlni, într'adevăr, foarte rar, raritatea lui" ş. a. m. d.

24. In 1853—1855, când Cernâşevschi lucrase la disertaţia lui, se desfăşura în Caucaz lupta ţarismului împotriva populaţiei muntene băştinaşe, ce se răsculase sub conducerea lui Şamil; guvernul francez trimisese foarte multe expediţii militare împotriva cabililor şi arabilor din Algeria, iar englezii începuseră al doilea război birman în India.

25. Textul inclus în paranteze mari a fost şters cu creionul, — poate de Nichitenco.

26. Ambele texte, incluse în paranteze mari, sunt şterse în manuscris de Nichitenco.

27. Acest text este şters cu creionul de Nichitenco şi restabilit în margine, cu începere dela cuvintele: „Există diferite ranguri de frumuseţe", până la cuvintele: „care se numeşte Rotschild"; tot de el este restabilită şi o parte a frazei precedente, începând dela cuvintele: „împărţim iarăşi pe categorii", până la sfârşit.

28. Textul inclus în paranteze mari în manuscris este şters cu creionul de Nichitenco. Urmează după aceea, pe margine, următorul text şters, mai apoi, de autor: „Considerăm frumos în viaţa reală orice obiect frumos, indiferent dacă am găsit alte obiecte mai frumoase sau dacă n'am găsit. Dacă se poate găsi în lume un obiect mai perfect decât acela care, având calităţi pozitive, nu prezintă totodată, în mod evident, cusururi importante, făcând o comparaţie între aceste obiecte nu suntem îndreptăţiţi să declarăm (şi nici să o facem în viaţa reală) ca nesatisfăcător obiectul cel mai puţin strălucit dintre cele două obiecte comparate. Această regulă este întotdeauna respectată în [viaţa reală?]".

29. Textul inclus în paranteze mari a fost şters de Nichitenco în manuscris. In locul lui, Cernâşevschi a scris pe marginea manuscrisului textul inclus în ediţia autorizată din 1855.

30 Textul inclus în paranteze a fost şters cu creionul de Nichitenco în manuscris, fiind înlocuit prin următorul: „Să presupunem că există peisagii a căror frumuseţe dispare odată cu lumina purpurie a zorilor; cele mai multe peisagii frumoase sunt, însă, frumoase în orice lumină; trebue să adăugăm totodată că frumuseţea unui peisagiu este de invidiat nu numai într'o anumită clipă, ci dealungul întregii lui existenţe".

31. După cuvintele „unei fantazii" sunt şterse în manuscris cuvintele: „care face parte din domeniul patologiei morale".

32. Pasaj şters de Nichitenco în manuscris.

33. Sunt şterse în continuare, în manuscris, următoarele cuvinte: „afirmă admiratorii artei, care privesc de sus frumosul din realitate".

34. Wolfram von Eschenbach (mort în 1220), poet medieval.

35. Pasaj şters de Nichitenco în manuscris.

36. Pasaj şters de Nichitenco în manuscris.

37. In continuare se află şters cuvântul „ironiile".

38. „Don Juan". (1787), — operă a lui Mozart. (1756—1791).

39. Sfârşitul acestei fraze este astfel formulat în manuscris: „nimic nu poate exista într'un efect, dacă nu există totodată şi în cauza acestuia", — axiomă cunoscută din timpul scolasticilor; ceea ce nu există în om, nu poate exista nici în artă — opera omului".

40. Pe marginea manuscrisului, în dreptul acestui aliniat şi al aliniatului precedent, se poate citi următoarea notă a lui Nichitenco, scrisă cu creionul: „Foarte multă inteligenţă şi vreme cheltuită pentru a combate umbre".

41. Inainte de cuvântul „trebue", în manuscris se află şters următorul pasaj: „Aşa dar, suntem de părere că ideia ce afirmă, privitor la frumosul creat de artă, că acesta ar fi în genere mai presus de frumosul produs de natură şi viaţă, nu poate fi acceptată în ştiinţă ca o axiomă [generală], aplicabilă în toate cazurile individuale. Acum..." ş.a.m.d. In continuare a fost scrisă, şi ulterior ştearsă, următoarea frază: „Dar poate

că regula generală în virtutea căreia frumusețea artei nu trebue să fie situată mai sus de frumusețea realității vii..."

42. Pasaj șters în manuscris.

43. Pentru a treia ediție, textul este corectat astfel: „realității: înfrumusețarea evenimentelor prin adăugirea unor accesorii de efect și punerea în concordanță a caracterelor personagiilor cu".

44. In manuscris după cuvintele „mult mai multe nenorociri", fusese scris înainte: „o oarecare doamnă, care fără a putea fi socotită măcar o mahalagioaică de meserie, este capabilă să turbure fericirea multor oameni prin cuvinte nechibzuite, spuse fără vreo anume intenție, numai și numai pentrucă, spre deosebire de cei mai mulți oameni, o ia gura pe dinainte".

45. In continuare se află șters în manuscris următorul pasaj: „Cât de multe persoane nu-și spun părerea despre un roman sau o nuvelă, remarcând în primul rând și mai ales că „este frumoasă sau nu limba" și neremarcând în fond nimic altceva".

46. In continuare sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „încât aproape că nici nu face să fie combătută o asemenea inconștientă părere, gata să se prăbușească la prima aluzie".

47. In continuare sunt șterse în manuscris următoarele cuvinte: „—și în acest caz expunerea noastră foarte scurtă și foarte generală va apare foarte lungă și foarte amănunțită". Urmează după aceea, în manuscris, următorul text, ce n'a fost inclus în ediția autorizată: „Suntem de părere, în mod categoric, că, prin frumusețea de ansamblu, prin șlefuirea amănuntelor, într'un cuvânt, din toate punctele de vedere, în baza cărora se cântărește valoarea unei opere estetice, creațiile realității și vieții se situează incomparabil mai presus de operele artei umane".

48. In continuare este ștearsă în manuscris următoarea paranteză: „(astfel se prezintă, de pildă, nevoia de a face lux la îmbrăcăminte, mâncare, ș. a. m. d.)".

49. Medimnos, — unitate principală de măsură pentru corpurile granuloase în Grecia antică, echivalentă aproximativ cu 52,5 litri.

50. Corectat în modul următor pentru a treia ediție: „să execute triluri, ce au un sens doar în cântul privighetorii, și-și pierd orice sens atunci când ele sunt imitate de om".

51. După cuvântul *„facsimile"*, pentru a 3-a ediție sunt intercalate cuvintele: „după un manuscris obișnuit".

52. In locul acestei fraze se afla în manuscris, fiind mai apoi șters, următorul pasaj: „Așa dar, obârșia formală a artei este considerată de noi ca fiind reproducerea realității. Nu mai este necesar să explicăm că, prin „reproducerea naturii" nu înțelegem câtuși de puțin ceea ce se înțelegea, prin cuvinte destul de asemănătoare, în veacul al XVIII-lea. Care este, dar, conținutul artei?"

53. In continuare sunt șterse în manuscris cuvintele: „care-și leagă de bună voie mâinile cu intrigi de dragoste și împăienjenesc ochii cititorilor lor cu o negură amoroasă".

54. In locul cuvântului „artificialitate", în manuscris putem citi: „sentimentalism artificial, maniera afectată, ce împânzesc cele mai multe opere de artă din ultimele două veacuri".

55. *Antoinette Deshoulières* (1638—1694) — poetă franceză.

56. In continuare, manuscrisul glăsueşte: „pentru a arăta cum definiţia noastră asupra conţinutului artei include şi conţinutul fantastic, nu vom determina importanţa conţinutului fantastic în artă, pentrucă el este bine şi just explicat de estetică: cât timp omul îşi consideră visurile drept realitate, acestea cuprind pentru el (ca şi pentru artă, ce reproduce însăşi viaţa lui) întreaga semnificaţie a realităţii". După aceste cuvinte este ştearsă fraza: „deşi trebue să adăugăm că el pare a fi, prin viaţa lui fantastică, pur şi simplu ridicol sau jalnic, în ochii unui om lucid, dacă nu cumva pare a fi doar un copil".

57. Marc Justinian — istoric roman, care a trăit aproximativ prin anii 60 ai erei noastre, autorul unor extrase dintr'o mare operă istorică, ce nu s'a păstrat până'n vremurile noastre — aparţinând unui alt istoric roman *Trog Pompei,* care a scris 44 de cărţi, — *Historiae Philippicae,* consacrate istoriei universale cu începere din epoca regelui assirian Nin până'n vremurile lui August.

58. *Eutropiu,* — istoric roman; mort în 370.

59. Inainte fusese, în manuscris, următorul text (ce a fost şters): „Intr'un cuvânt, toate avantajele artei pot fi astfel definite, prin comparaţie cu realitatea vie: „mai prost, incomparabil mai prost, dar mai ieftin; nu necesită nici atâta vreme, nici atâta atenţie, nici atâta putere de pătrundere".

60. In manuscris se poate citi în continuare: „şi leneşă, sau datorită unor împrejurări întâmplătoare, puţin desvoltată prin ştiinţă şi cugetare. Nu pot spune decât „îmi place acest lucru, iar celălalt nu-mi place; este bine sau este rău".

61. *Hogarth William* (1697-1764), — pictor şi gravor englez de seamă, care manifesta predilecţie pentru teme satirico-sociale.

62. In manuscris se poate citi: „In acest caz, opera de artă, în sensul strict al cuvântului, explică viaţa".

63. In locul cuvintelor: „însă numai în privinţa formei", putem citi în manuscris: „în această privinţă ele sunt de sine stătătoare, precum este de sine stătătoare ştiinţa. Ele nu sunt însă de sine stătătoare decât ca formă; numai în privinţa formei, în privinţa caracterului lor premeditat, nu găsesc nicio corespondenţă printre fenomenele vieţii reale".

64. In locul acestei fraze, manuscrisul conţine următoarele: „Dovedind că poetul (sau artistul în genere) nu-şi poate reprezenta nimic asemănător cu evenimentele vii, cu oamenii vii, cu natura vie, în ceea ce priveşte tonalitatea vitală şi şlefuirea artistică, nu socotim câtuşi de puţin că el trebue să execute copii mute după diferitele evenimente; iar întrucât priveşte cercul de activitate, înlăuntrul căruia se exercită forţele creatoare ale poetului, acesta nu se lasă nicidecum stingherit de concepţiile noastre asupra esenţei artei".

65. In manuscris: „raportul dintre artă şi realitate".

66. După cuvântul „poetului", se poate citi în manuscris: „nu ca atitudine a poetului (sau a artistului) față de opera lui".

67. Această parte a frazei este astfel formulată în manuscris: „Apologia realității, a naturii și vieții, din punct de vedere artistic, tendința de a dovedi că operele de artă nu pot fi, hotărît lucru, comparate cu realitatea vie".

68. In manuscris, după cuvântul „momente", urmează: „ale frumosului, așa încât numai astfel capătă ele dreptul de a fi obiecte ale artei. Sublimul și momentul acestuia, tragicul, apar în mod esențial diferite de frumos".

69. In manuscris fraza are alt sfârșit: „ele intrând în sfera artei ca momente ale vieții în genere".

70. După cuvântul „viața", în manuscris urmează: „sau, mai exact, plenitudinea vieții".

71. După cuvintele „menirii sale", în manuscris urmează: „și de frumusețea formei, ce constă din perfecțiunea șlefuirii". In continuare sunt șterse în manuscris următoarele: „Livada este frumoasă" — se poate spune în trei cazuri deosebite: 1) atunci când totul înverzește, totul înflorește, totul vădește viață în cuprinsul livezii (numai în acest sens trebue să întrebuințeze estetica cuvântul „frumosul"); 2) atunci când ea dă un venit bun (atingerea scopului, unitatea ideii și a obiectului individual), în acest sens folosesc termenul de frumos, diriguirea tehnică, științele aplicate; 3) atunci când livada este curățită, pomii tunși, ș. a. m. d., — în acest sens vorbesc despre frumos oamenii cu un gust ales; îngrijirea astfel adusă livezii — este un lucru de importanță secundară, atare îngrijire putând fi extinsă asupra oricărui lucru de pe lume, iar un frumos de asemenea gen nu se întâlnește, într'adevăr, în natură și în viața serioasă". Urmează după aceea un text neșters: „Panegiricele nemoderate (interpretările) pe tema frumosului existent în operele de artă constitue, în cea mai mare parte, o rămășiță a acestei năzuințe rafinate spre exagerată împodobire, rămășița gustului ce a dominat la începutul veacului al XVIII-lea în Franța, și care acum este respinsă, în principiu, de toată lumea, deși continuă încă să exercite o puternică influență asupra aprecierilor emise de majoritatea oamenilor".

72. In manuscris este ștearsă de Nichitenco, iar după aceea de însuși Cernâșevschi, încă o teză, ultima, a disertației: „18. Cântul reprezintă o artă numai în anumite cazuri, înțelegându-se prin artă reproducerea fenomenelor vieții; ca semnificație primordială el este revărsarea firească a unei senzații ce durează; chiar în acest caz el este o artă numai în sensul că-i cere cântărețului un studiu prealabil, în virtutea căruia acesta poate deveni un interpret foarte iscusit, este artă numai din punct de vedere tehnic". Manuscrisul se întrerupe aici, urmând o foaie de hârtie fără text.

73. „Arta și realitatea din punct de vedere estetic", N. Cernâșevschi, Petersburg, 1855, autorecenzie. Traducerea de față este făcută după textul apărut în revista „Sovremennic" (1855, Nr. 6, pag. 23-54), ce a fost verificat prin consultarea manuscrisului păstrat de Arhiva Centrală Literară de Stat (Moscova), fondul N. G. Cernâșevschi. Pasajele din manuscris ce au fost omise în „Sovremennic" sunt incluse în paranteze mari. Manu-

scrisul, în afară de corectările făcute cu cerneală de Cernâşevschi cuprinde şi câteva corecturi făcute cu creion roşu şi negru. Urmele de cerneală tipografică ne arată că articolul apărut în „Sovremennic" a fost cules după acest manuscris.

74. După cuvântul „deducţiilor", sunt şterse în manuscris următoarele cuvinte: „la care ajung acum cercetătorii severi ai fenomenelor naturii şi ai destinelor istorice ale omenirii şi care sunt obţinute".

75. In manuscris după cuvântul „convins", sunt şterse următoarele cuvinte; „că analiza nu confirmă teoria estetică predominantă".

76. In manuscris: „ce denaturează".

77. In continuare se află şters în manuscris următorul aliniat: „Cititorul a observat, desigur, că modificările introduse de domnul Cernâşevschi în teoria artei au ca rezultat general afirmarea unor necesităţi pur umane, ca temeiuri ale artei, în locul motivărilor fantastice sau transcendentale anterioare, a căror netemeinicie este [dovedită?] astăzi de ştiinţă, după cum, deopotrivă, au ca rezultat general apropierea artei de viaţa reală şi de necesităţile reale ale sufletului uman. In acest sens autorul este un discipol al ştiinţei moderne, care-şi întemeiază toate concepţiile ei pe necesităţile omului, considerând, totodată, că toate teoriile pe care ea le susţine au ca scop binele omului".

78. In continuare, în manuscris, sunt şterse cuvintele: „că ştiinţa modernă, al cărei ecou poate fi simţit în părerile expuse de autor".

79. Această frază, cu oarecare variaţii, se repetă într'un pasaj anterior, şters din manuscris. După încheierea frazei urmează un pasaj şters în întregime. „Ne permitem să-i amintim domnului Cernâşevschi două sau trei cazuri, întâmplate unuia dintre tinerii literaţi. Acesta scrisese câteva articolaşe, nicidecum prea importante, fără a fi totuşi cu desăvârşire lipsite de sens pentru un om care gândeşte. Numitele articole au trecut neobservate. I s'a întâmplat de asemenea să scrie două sau trei articolaşe [?]... I se poate dovedi foarte uşor. Nefiind de părere că domnul Cernâşevschi s'ar putea făli prea mult cu lucrarea d-sale, ce nu reprezintă decât aplicarea în domeniul estetic a unor concepţii ştiinţifice generale, demult cunoscute în ştiinţă, vom considera şi mai puţin ca o lucrare foarte importantă articolul nostru, în care se procedează la analiza acestei lucrări; avem însă dreptul să afirmăm că, îndeobşte, concepţiile ce au fost expuse în acest articol (şi care nu-i aparţin nici recenzentului şi nici domnului Cernâşevschi, ele fiind doar adoptate de aceştia), merită mai multă atenţie decât unele mici aplicări, pe care le vom face, întemeindu-ne pe afirmaţiile lor. Suntem, însă, convinşi că aceste mici aplicări vor atrage atenţia multor persoane, care n'au socotit necesar să reflecteze asupra paginilor precedente din articolul nostru".

80. Textul inclus în paranteze mari a fost omis în „Sovremennic" Textul se încheia cu iscălitura: „F. L-g". Această iscălitură a fost ştearsă cu creion roşu şi înlocuită prin următoarea: „N. P.".

CUPRINS



L. I. TIMOFEEV

LITERATURA SOVIETICĂ RUSĂ

Lucrarea de față este o expunere de ansamblu, amplă și documentată, asupra literaturii sovietice ruse, literatură desvoltată pe baza metodei realismului socialist și sub directa îndrumare a Partidului Bolșevic.

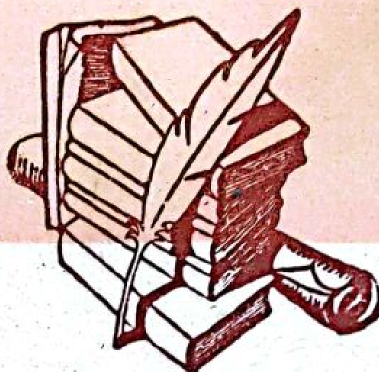
După ce analizează creația multilaterală a genialului scriitor Maxim Gorchi, care a deschis drumul întregii literaturi sovietice, autorul prezintă analitic principalele etape de desvoltare a literaturii sovietice ruse, începând cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și războiul civil, trecând prin perioada cincinalelor staliniste și a Marelui Război de Apărare a Patriei, și ajungând la creația beletristică din perioada de construire de după război.

Capitole deosebite sunt închinate reprezentanților celor mai de vază ai scrisului din aceste perioade, insistându-se mai cu seamă asupra poeziei inovatoare a lui Maiacovschi.

Lucrarea lui Timofeev e completată printr'o prezentare succintă a literaturii popoarelor din U.R.S.S., care înflorește an cu an sub binefăcătoarea influență a politicii naționale leninist-staliniste.

„Literatura sovietică rusă" este o lucrare importantă pentru cunoașterea deplină a marii creații artistice sovietice, instrument puternic în slujba păcii și prieteniei între popoare, oglindă a unei vieți noi și a unui om nou în mers luminos spre societatea comunistă.





LEI 4,63